

PRZEGLĄD

MUZYCZNY

WARSZAWA, 1 września 1912 r.

ZESZYT 17 (94).

ROK V.



SKŁAD NUT



E. Wende i Sp. Warszawa,
Krak.-Prz. 9, tel. 14-15.

STALY NAPŁYW 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 Volks-ausgabe.

Repertuar koncertowy: Utwory orkiestrowe, Muzyka kameralna, Duety, Tria, 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 fortepjanem 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

3

Dr. FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

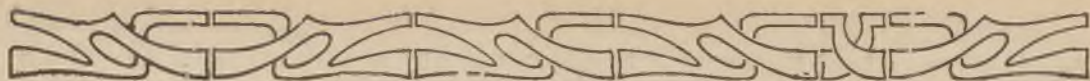
(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali Dr. Adolf Chybiński i Dr. Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Jeżeli zatem ruchy drugich osób pobudzają nasz aparat mięśniowy do podobnej czynności, to temsamem zrozumienie tego stanu wzruszenia, któremu właśnie towarzyszą takie ruchy mięśniowe, dochodzi do świadomości samo przez się bez udziału naszej woli. Nie można powątpiewać, że taka reakcja ruchów mięśniowych ma rzeczywiście miejsce. Zdaniem uczonych, każda funkcja duchowa działa pobudzająco na zmysły, zaś ich pomocnicze aparaty mięśniowe oddziałują na te przewody, którymi środki poznania, wyobrażenia i myślenia dotarły do umysłu. Wundt stwierdza, że fizyczne następstwa afektu oddziałują ze swej strony znowu wstecz na duchowe wzruszenia. Opowiadają, że słynny fizjognomista Campanella posiadał w wysokim stopniu rozwiniętą sztukę naśladowania ludzkich rysów, a gdy zamierzał zbadać skłonności tych osób, z którymi obcował, przybierał ich wyraz twarzy, gest i całą postawę. (G. T. Fechner: „Vorschule der Aesthetik“). Także aktorzy i dzieci posługują się tym samym środkiem, ażeby zdać sobie sprawę ze znaczenia pewnej formy duchowego wyrazu. Kant podnosi, że przez świadome przyjęcie jakiejś mimicznej postawy można się przenieść w odpowiedni nastrój. Wobec tego np. na inkwizytora przeniosą się poniekąd w sympatyczny sposób właściwości delikwenta i udzielą mu się w pewnej mierze. I odwrotnie: żywe wyobrażenie czegoś powoduje stosowną mimiczną postawę. Tak możemy np. słuchając opowiadania, roztaczać przed nami obrazy spokojnie i obiektywnie; natomiast wcielamy się przy większem ożywieniu w działającą osobę, i wtedy może każdy na sobie samym zauważyć, że pojęcie uderzenia łączy się z uczuciem drgnienia w ramieniu, pojęcie skoku budzi skłonność do skoczenia. (F. A. Lange: „Geschichte des Materialismus II.“) Przyjmując z apriorystyczną pewnością, że żywe organizmy, a mianowicie zbliżone do nas swą budową zwierzęta, mają uczucia, podczas gdy z apodyktyczną stanowczością przypuszczamy, że rośliny i minerały nie doznają uczuć, stwierdzamy, że fakt ten należy może odnieść do sympatycznych stosunków między organizmami jednorodnej struktury.

Na powyższych przesłankach opiera Ludwik Geiger dzieło swoje: „Pocho-dzenie i rozwój mowy i rozsądku“. Według niego można na podstawie badań językowych udowodnić z całą pewnością, że tą formą, która uprzystępnia człowiekowi zrozumienie uczuć, jest współodczuwanie, a więc właśnie ów impuls, który sprawił, że mowa w samych początkach wy płynęła z duszy ludzkiej, sympatja, którą



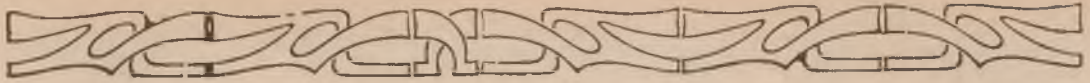
z nieprzepartą mocą wywoływa widok ruchów, będących następstwem uczucia i które wzbudza współdzwiczny ton w ruchach i uczuciach obserwatora. Jeżeli nie rozumiemy we wszystkim zwierząt, to pochodzi stąd, że nie jesteśmy do nich dostrojony i z tego względu nie zdołamy niemal nigdy zrozumieć w zupełności ich życia wewnętrznego. Ze podobieństwo w strukturze ciała, mianowicie w organach oddechowych i cyrkulacyjnych, od których zależą nasze formy wyrazu, ma nadzwyczaj wielkie znaczenie dla zrozumienia uczuć, wynika i stąd, że zwierzęta rozumieją lepiej mimikę i gesty człowieka w miarę tego, im bardziej budowa ich zbliża się do budowy ludzkiego ciała. . . . Raz jeszcze potrącimy o poglądy L. Geigera na pochodzenie mowy. Zdaniem jego żywe współodczucie, powodujące odruch i uzewnętrzniające się mimowolnym głosem, stawało się stałym i zdolnym do dalszego rozwoju nabytkiem duszy. Temsamem powstawał — według niego — pierwszy przedmiot mowy i z pierwszym mimowolnym krzykiem pierwszy dźwięk mowy; z tem łączyła się stopniowa zdolność do rozumowego pojęcia tej postaci, w której dokonywał się ów interesujący proces. A zatem głos, który był przedewszystkiem tylko formą wyrazu, zyskiwał w dalszym rozwoju nowe zadanie, które w późniejszym przebiegu prowadziło do powstania mowy. Dla nas jednak przedstawia głos szczególny interes jako objaw, wywołany sympatją i do pewnego stopnia wymuszony przemocą.

Krzyk mowy dobywa się — zdaniem Geigera — pierwotnie tylko jako reakcja wrażenia, które wywiera widok zwierzęcego lub ludzkiego ciała, znajdującego się w stanie drgających skurczów lub wirującego wśród nagłych poruszeń, widok gwałtownego deptania nogami lub wywijania rękami, widok wykrzywienia ludzkiej lub zwierzęcej twarzy, a w szczególności ściągnięcia ust lub poruszenia powiek.

O ile na pierwszy rzut oka pogląd ten wydaje się dziwny, to jednak możemy przekonać się o jego trafności, gdy na miejsce konwulsyjnych drgnień i skurczów postawimy ruch jako uzewnętrznienie wyrazu, a przypuścić możemy, że gest był w pierwotnych czasach o wiele wyższy i niezawodnie podobny do takich drgnień i wykrzywień. Jak krzyk pociąga za sobą współodczucie pobudki, która go spowodowała, tak i głos mowy, uwalniający duszę z pod wrażenia jakiegoś uczucia wzrokowego, musi w tym, który go słyszy, wywołać sympatycznie objawy, zbliżone do owego wrażenia wzrokowego. Przytem oddaje wrażeniom wzrokowym szczególną usługę ta własność, że łączą się one z pojęciem jakiegoś wywołującego je przedmiotu; gdyż nie możemy chyba wyobrazić sobie, by pierwszy dźwięk, zbliżony do słowa, wydarł się z piersi samotnego stworzenia“. (Geiger.)

Jeśli więc z tym krzykiem łączy się wspomnienie i tym samym staje się uprzymnienie pierwotnego wrażenia do zrozumienia jego przyczyn coraz bardziej zbyteczne, wówczas ten pierwszy głos przeobraża się w mowę. Jeśli natomiast bierze się go zawsze w przyczynowym związku ze stanem wzruszenia, jeśli przedstawia się on zawsze jako żywy wyraz tego stanu, wtedy należy on do tej dziedziny, która jest przedmiotem naszych rozważań t.j. do muzyki. Nietylko mięśniowe ruchy gestów i mimiki, lecz także i ruchy, wytwarzające głos, są zdolne do takiego udzielenia się. Objawy głosowe są także, jak już wspomniano, następstwem kontrakcji mięśniowych, pozostających w związku ze stanami wzruszenia. I one mają mocą swego charakteru zdolność do dokładnego sprecyzowania, jakiego rodzaju był ruch mięśniowy, który je wywołał. Zarówno siła wydobytego głosu, jak i długość i wysokość jego zależne są od właściwego zastosowania mięśniowego aparatu, który wydobył głos. Dzięki swej zdolności różniczkowania mogą dźwięki zarówno w rytmie swego następstwa jak i w swej wysokości świadczyć o najsubtelniejszych odcieniach mięśniowych ruchów, które zostały wprawione w ruch. Każdy dźwięk skali ma za podstawę inną funkcję mięśniowego aparatu. Rzecz jasna, że im mniej przypadkowych, zewnętrznie modyfikujących wpływów działa na dźwięk, tem podatniejszy staje się on do wyznaczenia wniosków o ruchu mięśniowym, który go wywołał. Do tego konieczny jest także pewien czas trwania jednego i tego samego objawu dźwiękowego.

Głos staje się tym sposobem *tonem* i tu osiąga należyłą czystość i trwałość, która wskazuje dokładnie na jedynie możliwy udział mięśniowego aparatu przy jego wydobyciu. Ponieważ pewien określony ton może zawdzięczać swoje powstanie tylko pewnej określonej funkcji mięśniowej, dlatego tkwi w nim możliwość do jej poznania. W tem połączeniu z mięśniowym ruchem, zależnym od stanu, jest ton ludz-



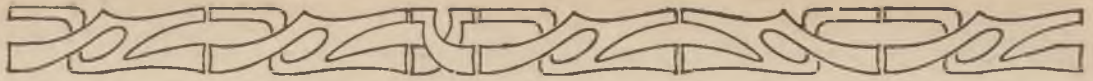
kiego gardła nie tylko objawem fizjologicznym (za jaki go nasza estetyka wyłącznie uważała), lecz także *środkiem wyrazu*, jak mimika i mowa gestów, pozostającym w najściślejszej łączności z nimi i według swojej istoty zrozumiałym tylko w tej właściwości.

Jako środek wyrazu można go właśnie w ten sposób poznać i zrozumieć, podobnie jak inne ruchy mięśniowe, zależne od stanów pobudki. Nie możemy zapomnieć o tem, że pierwotnie, jak długo nie osiągnięto jeszcze zapomocą ćwiczenia, przyzwyczajenia i drogą dziedziczności obecnie możliwej izolacji poszczególnych ruchów mięśniowych, objawiały się wzruszenia umysłu nie tylko w odrębnych formach uzewnętrznienia, lecz opanowawszy całe ciało, znajdowały swój wyraz zarówno w gestach jak i w głosie. Jeszcze dzisiaj można zauważyć, że u ludzi wykształconych wzruszenia duchowe ogarniają w daleko mniejszym stopniu całe ciało niż u ludzi, stojących na niższym stopniu intelektualnym, jak u dzikich lub u dzieci. Wpływy potężnej natury zmodyfikowały w ten sposób środki naturalnego wyrazu, że te środki straciły częściowo swą zdolność do bezpośredniego stwierdzenia duchowych stanów. Zarówno funkcja mięśni całego ciała, jak i w szczególności gardła poddana została z biegiem czasu w służbę pewnych określonych celów. Mięśnie ciała stały się dzięki pracy *środkiem utrzymania*, zaś mięśnie gardła dzięki mowie *środkiem porozumienia*. Pierwotnie rozumiano wyraz duchowy, ogarniający całe ciało zapomocą odpowiadającego mu współruchu całego ciała. Gest, mima i objawy głosowe działały razem. Każdy z tych środków wyrazu szedł drugiemu z pomocą, dlatego zrozumienie wyrazu musiało być o wiele żywsze i pewniejsze.

W najwcześniejszym stadium ludzkości ton nie był przeważnie *środkiem wyrazu* w tym stopniu, jak dzisiaj. Jeszcze mu nie przypadło w udziale niemal wyłączne zadanie, by był *pośrednikiem stanów uczuciowych*. Być może, że powołaniu jego starczyło pierwotnie to, że działając jako głos, zwracał uwagę na tego, kto chciał coś wyrazić. Im więcej gest ograniczał się jako *środek wyrazu* wskutek postępow kultury, wskutek oddania się w służbę pracy, a zwłaszcza wskutek ubrania, zakrywającego ciało i częściowo uchylającego je z pod kontroli wzroku, tem większe znaczenie zyskiwał dźwięk jako *środek wyrazu*. Koncentrowała się na nim większa uwaga a wraz z nią wytwarzała się wzrastająca z nią rzeczywiście zdolność do zrozumienia go jako *pośrednika stanów pobudki*. Do tego celu okazał się organ, przyjmujący ton i nadzwyczaj zdolny do rozwoju t.j. *ucho* w wysokim stopniu podatne. Ono ma zdolność do rozróżniania nie tylko siły i długości tonu, lecz także jego zmian, wywołanych różnorodnością funkcji mięśniowych przy jego wydobyciu. Dźwięk jako *środek wyrazu* stał się jasny, co było koniecznym warunkiem dla ucha, pragnącego jasno rozróżnić dźwięki od siebie. Ponieważ odgraniczenie i rozróżnienie jest nieodzownym postulatem owej jasności, więc trzeba było tę masę dźwiękową, wzajemnie się spływającą, porozdzielać, jak gdyby wyłączyć niektóre ruchy mięśniowe ze sumy ruchów, wywołujących głos i dla jasności i precyzji poświęcić dokładność wszystkich odcieni ruchu.

W jaki sposób i pod jakimi decydującymi wpływami dokonał się ten proces pod kontrolą ucha, to będzie przedmiotem późniejszych rozważań. W pierwszej linii wyłania się pytanie, czy rzeczywiście objawy głosowe spotykają się z podobnym zrozumieniem, jak inne uzewnętrznienia wyrazu. Głos jest bowiem niczem innym, jak tylko słyszalnym ruchem mięśniowym, słyszalnym gestem. Niema powodu do przypuszczenia, że działanie głosu jest mniejsze aniżeli gestów, które dochodzą do naszej świadomości zapomocą wzroku. Ton jako *środek* jest fizjologicznie sam w sobie o wiele silniejszy i bardziej bezpośredni, aniżeli światło, decydujące o wrażeniu wzrokowym, i w znacznej mierze nadaje się do tego, by zwrócić na siebie uwagę i przykuć ją. Drgania dźwięku, dobywającego się z gardła dają nam bezpośredni znak o drganiach w całym organizmie, gdyż przenoszą je wprost na drugich. Te ruchy zaś stoją w przyczynowym związku ze stanem pobudki, decydującym o czynności mięśni.

(C. d. n.)



Dr. OSWALD FEIS.

Genealogja i psychologia muzyków.

(Ciąg dalszy).

Oprócz stale spotykanych powoływań się na specjalnego rodzaju właściwości temperamentu, które to właściwości przy zewnętrznym podobieństwie spoczywają na różnych podstawach, o psychicznej organizacji muzyków niewiele możnaby powiedzieć takiego, co samo przez się nie byłoby zrozumiałe. Wiadomo, że nieraz najpospolitsze wydarzenia dają początek poważnym ideom. Tak na przykład: chór śmiechu włościan w I-ym akcie Freischütza powstał pod wrażeniem słyszanej przez Webera niemożliwie fałszywej intonacji Responsorioń w litanji, śpiewanej przez gromadkę starych kobiet. Muzyka do „Wilczego wawozu“ była pomyślana pewnego mglistego poranku podczas przejażdżki w ekwipażu, kiedy kłęby mgieł krążyły i rozpierzchały się wokół pojazdu. Opowiem o wydarzeniu, które będzie najbardziej wiarogodnym i zadziwiającym, bowiem gdyby nie to wydarzenie, kto wie, czy wspaniałe marsz w „Oberonie“ miałby obecną formę. Oto co o wydarzeniu tem opowiadał wieloletni przyjaciel Webera, młody Roth (klarnecista królewskiej kapeli): Kiedy przyszedliśmy do ogrodu w miejscowości kąpielowej w L. goście — z powodu deszczu — opuścili już miejsce wypoczynku; kelnerzy zajęci byli grupowaniem stołów i krzesłek, stawiając je przeważnie nogami do góry; wyglądało to dosyć dziwnie. Zauważywszy takie piramidy Weber zatrzymał się nagle i wyrzekł: „Patrz pan, czy to nie podobne do wielkiego zwycięskiego marsza? Do licha, co za wspaniałe dźwięki trąb!! To mi się przyda!! Weber miał pisać wtedy marsza do tragedji Heya „Henryk IV“. Wieczorem, po powrocie z teatru, Weber napisał był w głównych konturach (wtedy tylko na instrumenty dęte) wspomnianego marsza, który początkowo użyty był do tragedji Heya, a następnie po przeinstrumentowaniu włączony został do „Oberona“ (Weber II 116).

Z tych anegdotycznych opowiadań, gdyby nawet oparte były na prawdzie, niewiele można powiedzieć o duchowej pracy artysty. Wewnętrzne przypadkowe doświadczenia wpływają na artystę, podobnie jak na każdego z nas; pobudzają go, przyczyniają się do niektórych szczegółów w jego utworach.

Z ostrożnością należy się zwracać do faktów, według których dana miejscowość natchnęła artystę do stworzenia dzieła, i ten jakoby poniekąd zilustrował muzycznie wrażenia przyrody. „Niema twórczości bez wewnętrznego pobudzenia“ — słusznie zauważył Kienzl. Nie należy jednak zapominać, że również słusznie można powiedzieć: „niema twórczości bez wewnętrznych przeżyć“. Mianowicie i u artysty odbywa się wzajemna czynność pomiędzy ideami, wywołanymi zewnętrznym światem i pochodzącymi z głębin duszy. Mamy jednak przykłady, że zachwycające opiewania bogactw przyrody danej miejscowości, podyktowały autorowi bynajmniej nie bezpośrednio wpływy uroczego kąta świata. Nie na brzegu Norwegji — jak często czytamy — powstał u Wagnera projekt napisania „Holendra tułacza“; materiał, który go interesował już przedtem, przebudził się znowu w jego duszy, ale żytytkowany i przyobleczony w czyn był dopiero później.

Schiller napisał swego „Tella“ nie widząc wcale Alp szwajcarskich, a dla życiowo prawdziwych obrazów przyrody w jego „Nurku“ wystarczały mu spostrzeżenia, których mu dostarczył młyn. Ten mianowicie jest genjuszem, kto z błahostki stworzył dzieło wielkie.

Podobnie jak artyści malarze, muzycy zawsze byli wielbicielami czarów przyrody. Beethoven, na przykład, kochał namiętnie piękno natury. Baden był dla niego miejscem letniego pobytu i stąd pisał: mój nieszczęśliwy słuch nie męczy mnie tutaj; na wsi prawie każde drzewo mówi mi: święty, święty! W lesie jeden zachwyty; któż jest w stanie wyrazić tę pełną słodczy ciszę leśną!...“ Książka „Neue Beethoveniana“ zawiera następujące słowa Kiebera: „Podczas przechadzek spotykałem często Beetho-



vena; interesującym było patrzeć, jak trzymając w jednej ręce arkusz papieru nutowego a w drugiej ołówek, niby nad słuchując, zatrzymywał się co chwila, patrzył to w górę, to w ziemię, potem notował nuty na papierze. D. powiedział mi, że gdybym spotkał Beethovena nie należy go zaczepiać i zwracać na niego uwagi, gdyż to go męczy i jest dlań nieprzyjemne; pewnego razu, spacerując w lesie, zauważyłem naprzeciwko mnie Beethovena, jak przycisnąwszy pod pachą szary o dużych rondach kapelusz, z parowu—który nas rozdzielał—wskrabywał się na pagórek; wszedłszy na szczyt spoczął pod sosną i długo wpatrywał się w niebo.“

Kochał przyrodę i Schumann (lubił kwiaty); tak samo Mehul (zamiłowany hodowca kwiatów), Gade, Gounod, Dworzak; w większym jeszcze stopniu Cornelius (miłośnik i badacz przyrody). Przeczytajcie opisy przyrody Ryszarda Wagnera (Wenecja, Genua)—są to najpiękniejsze i najbardziej natchnione opisy. „Pozwólcie mi jeszcze raz stworzyć te dzieła, które napisałem w spokojnej, cudownej Szwajcarji, z wzrokiem utkwionym w wysokie złote uwieńczone góry; piękne to dzieła, i nigdzie indziej nie byłbym w stanie ich stworzyć“ (list do Ottona Wesendoncka).

Znane jest przypuszczenie, że zdolność do pracy intensywnej zależna jest od wewnętrznych warunków klimatycznych. Ta zależność da się zauważyć zwłaszcza u pracujących umysłowo i dotkniętych neuropatją. Zimno, burza, mgły przeszkadzają im w pracy.* Na to, co powiedziano, brak naturalnie wszelkich naukowych potwierdzeń; jednak wobec stanowczych zeznań lekarzy, musi być w tem pewna doza prawdy. Wiemy naprzykład, że Schiller podczas miesięcy zimowych nie był wcale usposobiony do pracy (ale to mogło być także zależne od choroby piersiowej, która w czasie chłodnej pory roku znacznie się wzmagała). Niezdolność do pracy w dusznej atmosferze można było zauważyć u Mendelssohna. W listach Wagnera do Matyldy Wesendonck często spotykamy dowody, że na pracę twórczą autora „Nibelungów“ miały wpływ warunki klimatyczne. „Ach, jakżeż zależny jestem od pogody! Jeżeli powietrze jest ładne, to wtedy zdolny jestem do wszystkiego, podobnie jakdybym był kochany; przeciwnie jeżeli atmosfera mnie przygniała, mogę wypowiedać tylko upór; niczego dobrego jednak stworzyć nie jestem w stanie. O bezczynności wskutek niepogody mówi Wagner: mgły i deszcz przygniatają mnie jak ołów.“

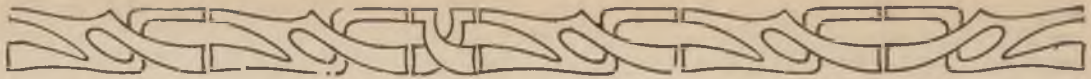
O ile w tych wypadkach sprawa dotyczy czegoś świętszego, aniżeli wywołanego zewnętrznym niesprzyjającym stanem świata wewnętrznego pomroku, który u człowieka zdrowego nie wychodzi poza określoną, pozbawioną praktycznego znaczenia normę, to mamy tutaj jednak wiadome objawy wyrodzenia się lub — kogo ten wyraz przestrasza — objawy wyjątkowo czułych nerwów, znak lekkiej nerwowości.

Na tem miejscu powinniśmy u nas środek pobudzania nerwów — na alkohol i zbadać możliwość jego wpływu na artystyczną twórczość wielkich muzyków.

Lombroso przesadza trochę, twierdząc, że znaczna liczba kompozytorów była alkoholikami. Do nich zalicza Dusseka, Händla i Glucka. Ten ostatni był bezwątpienia tegim potatorem, zwłaszcza za młodych lat.

Mozart lubił wypić przy pracy i nie pogardzał nigdy wesołą zabawą; nie można go jednak nazwać alkoholikiem w tym sensie, jaki zwykle nadaje się temu wyrazowi. Ale chorobliwą skłonność do pijaństwa zdradzał 15-letni Schubert i wtedy już lubił bardzo wesołe towarzystwo, w którym raczono się alkoholem. Że Schubert był nałogowym alkoholikiem, trudno zaprzeczyć. Wilhelm Chezy mówi w „Erinnerungen aus meinem Leben“ (tom II, str. 292): Schubert tak bardzo lubił wino, jak może żaden z kapłanów sztuk pięknych. I kiedy paliła się w nim krew winnej latorośli, wtedy, zachowując spokój, zwykł był usuwać się w kąt i z przyjemnością oddawał się cichemu szaleństwu; z uśmiechem tyrana — jeżeli dochodziło do tego — niszczył najspokojniej co miał pod ręką: szklanki, talerze, filiżanki, przytem zawsze się uśmiechał i mrużył całkiem małe oczy.“ Przyjaciół Schuberta opowiada o tak zwanym „przepitym kwartecie“, kwartecie na chór męski, który był przepity przedtem jeszcze, nim go Schubert napisał. Wielu w nadmiernem używaniu wina

*) Według podania „Göthe bardzo cierpiał wskutek zmian aury, a potem należał do tych nielicznych, którzy bezpośrednio odczuwają stan barometru.“



dopatrywało się powodów zaburzenia krwi i bólów głowy, które go często dręczyły, a przyczyną śmiertelnej choroby miał być alkohol.

W rodzinie Beethovena alkoholizm był rozpowszechniony. Babka z ojcowskiej strony oddawała się pijaństwu; pijakiem był również ojciec Beethovena. Według wersji sam Beethoven miał być alkoholikiem. Już lekarz dr Wawruch zwrócił uwagę, że „Beethoven miał skłonność do napojów spirytusowych”. Twierdzenia te nie zostały jednak niczem poparte. W każdym razie prawdą jest, że alkohol ani u Beethovena, ani u kogokolwiek innego nie przyczyniał się do zwiększenia twórczej produktywności, chociaż, być może, alkohol na produktywność tę mógł przypadkowo wpływać podniecająco i nie niszczył wewnętrznego ognia. Nie powinniśmy się wcale dziwić, że stosunkowo znaczna liczba muzyków lubi „wypić”. Należy to już do ich temperamentu, który to daje sobie wolę w swych pobudzeniach, to szuka sposobności, żeby rozwiać swój ciemny smutek.

(D. c. n.)

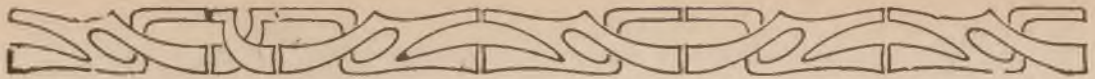
Dr JÓZEF WLADYSŁAW REISS.

J. J. Rousseau jako muzyk.*)

Trudno o czyn większej szczerości jak *Zwierzenia* (*Confessions*) Rousseau'a; na to obnażenie duszy własnej, na tę wyjątkową spowiedź człowieka, odsłaniającego najskrytsze misterja swych zewnętrznych i duchowych przeżyć, mógł się zdobyć tylko umysł, którego twórczość była manifestacją i wcieleniem bezwzględnej szczerości. „Zwierzenia” te są nadto dla nas — poza swem ogólnem znaczeniem — dokumentem pierwszorzędnej wagi dla poznania, jaki był stosunek Rousseau'a do muzyki i jak złamały się jej promienie w pryzmacie jego uniwersalnej twórczości. Jakkolwiek sam Rousseau wyznał, że nie odebrał nigdy starannego wykształcenia muzycznego, bo nie pobierał systematycznej nauki, lecz odziedziczywszy po matce zdolności muzyczne, dorywczo i przygodnie zaznajamiał się z głównymi zasadami i swoją nadzwyczajną intuicją dopełniał braków teoretycznych — to jednak nie wolno nam uważać go za dyletanta, gdyż w jego twórczości kompozytorskiej bije źródło żywego natchnienia, zaś jego poglądy na istotę i zadanie muzyki, a zwłaszcza na jej rolę w dziedzinie dramatycznej wywarły głębią swojej koncepcji i siłą uzasadnienia przełomowy wpływ na ewolucję idei estetycznych i stały się wskaźnikiem nowych dróg.

Przez długi czas stanowiła muzyka dla Rousseau'a nawet główne źródło utrzymania; w Lozannie był nauczycielem gry fortepjanowej. W Paryżu zaś już w zenicie sławy zajmował się kopjowaniem nut, znajdując w tem dziwne upodobanie, że najzamożniejsi ludzie dostarczali mu zamówień, by tą drogą dostać w swe ręce jego autografy. Przenosząc się do Paryża, przedłożył Rousseau w r. 1742 Akademji umiejętności projekt nowego systemu nutowego, opartego na piśmie cyfrowym, poczem zasady tej nowej metody rozwinął w osobnej rozprawie: „Dissertation sur la musique moderne”, nie osiągnąwszy jednak żadnych pozytywnych rezultatów. Prawdopodobnie był to oryginalny pomysł Rousseau'a, gdyż już w XVI wieku wyłoniła się podobna próba reformy: twórcą jej był Pierre Davantes, który w r. 1560 wydał w Genewie melodie psalmów Dawidowych (w przekładzie Cl. Marota i Th. Baze'a), zastępując nuty pismem liczbowym; przypuścić można, że Rousseau znał ten egzemplarz psalterza, przechowany w miejskiej bibliotece w Genewie; z tą samą ideą reformy wystąpił poprzednio w Paryżu mnich franciszkański Souhaitty (1665). Że myśl poruszona przez Rousseau'a miała wszelkie warunki żywotności, dowodzą tego praktyczne próby, podjęte w XIX wieku przez znanego pedagoga muzycznego Natorpa, który metodą cyfrową posługiwał się w szkole przy nauce śpiewu.

* *Rydwan*. Zeszyt sierpniowy 1912. Kraków.

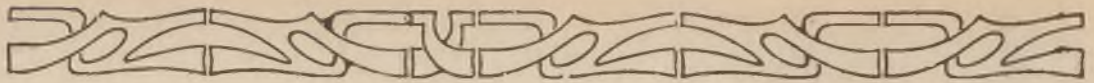


W niewielkich ramach da się pomieścić obraz kompozytorskiej twórczości Rousseau'a: kilka utworów scenicznych — oto spuścizna muzyczna po nim, nie sięgająca wprawdzie swoją wartością wewnętrzną przepychu innych objawień jego ducha, lecz dla rozwoju muzyki niezmiernie cenna i ważna jako źródło nowych pobudek i zapowiedź nowych form. Pierwszym dziełem „Les Muses galantes“ (1747), baletem operowym, złożonym z trzech obrazów, nie tylko nie zdobył Rousseau uznania, lecz naraził się na śmiech szyderczy. Dopiero pobyt we Włoszech, gdzie Rousseau pełnił obowiązki sekretarza na dworze posła francuskiego w Wenecji, zapoznał go dokładnie z muzyką i sceną włoską i wpłynął ożywczo na charakter jego twórczości: wytworna lekkość i melodyjny czar opery włoskiej, jej naturalna i pełna prawdy życiowej prostota przejęły go zachwytem i stały się odtąd wzorem jego kompozytorskiej techniki. Z wrażeń i pobudek, odebranych we Włoszech, wyrosło dzieło, które utrwaliło sławę Rousseau'a jako muzyka i nadało wytyczny kierunek narodowej operze francuskiej: „Le devin du village“, stworzone z myślą, by styl włoskiej opery komicznej przeszczepić na scenę francuską. To jednoaktowe intermedjum powstało — jak sam wspomina w VIII ks. „Confessions“ — po powrocie do Francji w czasie pobytu we wiosce Passy niedaleko Paryża (1752), gdzie Rousseau w towarzystwie swego przyjaciela Musarda, kołysał myśl swoją wspomnieniem chwil włoskich i tęsknotą za ową harmonijną polifonią piękną, przesycającego życie i sztukę włoską. W ciągu sześciu tygodni stworzył Rousseau poetycki tekst i muzykę; prywatna próba dzieła odbyta w poufnym kółku przyjaciół, obudziła taki entuzjazm, że za sprawą nadwornego intendenta wystawiono je dwukrotnie przed królem w Fontainebleau, a następnie w Academie Royale de musique t.j. w wielkiej operze paryskiej, gdzie niemal przez lat osmdziesiąt utrzymywało się stale na repertuarze, aż w r. 1829 „rzuciono podczas ostatniego przedstawienia na scenę starą perukę jako wyraz niemej krytyki“.

Osnowa tej udramatyzowanej sielanki, owianej urokiem romantycznej nuty odznacza się nadzwyczajną przejrzystością i prostotą. Miłość wiejskiej dziewczyny, Coletty, do zubożałego Colina, którego usidliła właścicielka wsi, staje się tłem dramatycznej intrygi, ujętej zręcznie przez wiejskiego znachora, dzięki któremu niewierny Colin ze skruchą wraca w ramiona stęsknionej Coletty i w pojedynczym uścisku składa uroczyste zapewnienie miłości. Akcja dramatyczna, ograniczona do możliwie małych wymiarów, a oparta niemal wyłącznie o ton uczuciowy, nabiera barwy, ruchu i życia dopiero w muzycznym opracowaniu: poetyckie słowo i dźwięk muzyczny spływają się w harmonijny akord duchowego wyrazu. Podobnie jak dramatyczna osnowa tak i muzyka posiada naturalną prostotę naiwności i szczerości, ciepło i świeżość uczucia, wdzięk i subtelność, a na dewszystko zdolność charakterystyki, dostrajającej się zawsze do uczuciowych odcieni poetyckiej koncepcji: potoczna melodia o wykwintnych a prostych konturach i recytatywy, wzorowane na włoskim, będący wyższą formą starannej i artystycznie skończonyj deklamacji, opierają się o symfoniczne tło orkiestry, potęgującej miękkością kolorytu dramatyczny wyraz; zwłaszcza wtedy, gdy milknie słowo, orkiestra staje się tłumaczem uczuć, stwarzając plastyczne obrazy duchowego nastroju.

Zbyteczne chyba wskazywać, ile postępowych pierwiastków tkwi w tem dziele Rousseau'a i w ilu punktach schodzi się jego czyn dramatyczny z reformą Wagnera. Dzięki dwoistej naturze swego talentu przeczuł i spełnił Rousseau ideał, za którym tęskniło pokolenie romantyków muzycznych w wieku XIX, zespoliwszy zaś naturalny wdzięk opery włoskiej z narodowymi cechami francuskiego dramatu, tchnął w dzieło swoje płomień wysokiego arcyzmu, owionął duchem swej indywidualności twórczej i wznosił je na piedestał narodowej formy, która pobudką stała się i przykazaniem dla wszystkich jego następców. (Mimoходом wspomnieć należy, że zgodnie z przyjętym zwyczajem wystawiono intermedjum Rousseau'a jako parodję p.t. „Les amours de Bastien et Bastienne“ w opracowaniu pani Favart, która motyw miłosnej sielanki przeszczepiła ze sfery ideału na teren życiowego realizmu i pospolitości. Tekst pani Favart posłużył później dwunastoletniemu Mozartowi do skomponowania opery komicznej: „Bastien et Bastienne“).

Pierwsze przedstawienia dzieła Rousseau'a przypadły na chwilę, gdy do Paryża przybyła włoska opera na gościnne występy, grając na scenie „Akademii królewskiej“ komiczne intermedja między aktami poważnej opery francuskiej. Ten fakt



wywołał burzę, która przeniosłszy się z teatru na grunt teoretycznych, literackich rozważań, stała się hasłem walki, znanej pod nazwą walki buffonistów i antibuffonistów, toczącej się z namiętną zaciętością o sztukę narodową. Włoskie intermedja wносиły nowe, estetycznie skończone pierwiastki, obce patetycznej i sztywnej operze francuskiej, która w twórczości Lully'ego i Rameau'a dosięgła szczytu swego rozwoju; naturalny wdzięk, szczerłość i prostota melodyjna opery włoskiej czyli „oper buffa“ utworzyły—jak mówi Rousseau w „Confessions“—dopiero uszy Francuzom, dając im bezpośrednią miarę porównania i wywołując gwałtowny ferment, który w prochu rozsypał rusztowanie starej opery francuskiej. Cały Paryż podzielił się na dwa obozy: zwolennicy buffonistów, pełni entuzjazmu przedstawiciele sfer artystycznych gromadzili się w teatrze pod lożą królowej (au coin de la reine), podczas gdy obóz narodowy z królem na czele (au coin du roi) proklamował jako hasło swoje obronę muzyki francuskiej przed obcą inwazją. Przeciwiństwa zaostrzały się coraz jaskrawiej; walczone wszelkimi godziwymi i niskimi środkami. Istna powódź polemicznych artykułów i broszur, których liczba urosła do wymiarów potężnej biblioteki, załała Francję, powodując wymianę sądów estetycznych wśród najwybitniejszych pisarzy, a wśród ogółu zainteresowanie dla kwestji sztuki: wszystkie sprawy państwowe i społeczne ustąpić musiały na drugi plan wobec namiętnego sporu, którego doniosłość podnoszono do potęgi narodowego problemu. Pierwsze pociski padły z obozu encyklopedystów: Rousseau i najbliższy mu przyjaciel Melchior Grimm, wytworny sceptyk i bystry krytyk, jeden z opozycjonistów, gromadzących się w domu barona Holbacha, rozpoczęli kampanję, wymierzając groźne i przepojone goryczą ciosy przeciwko „partji królewskiej“.

(D. n.)

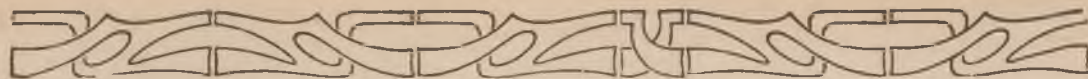
HENRYK OPIEŃSKI.

Popisy instytutu gimnastyki rytmicznej.

Jaques Dalcroze'a w Hellerau.

Zapoczątkowana przed kilku laty w Genewie, szkoła gimnastyki rytmicznej systemu Jaques-Dalcroze'a przekształconą została obecnie, dzięki kapitalom i przedsiębiorczości braci Dohrnów*) na wielki instytut założony przed rokiem w Hellerau pod Dreznem. Hellerau jest to miasto-ogród odległe o pół godziny drogi od środka miasta, położone na wydnie płaszczystej pośród sosnowych lasów zabudowane domkami o czerwonych dachach w jednakowym staroniemieckim miniaturowym stylu z małym od frontu ogródkiem. Zakątek ten jest zamieszkały przeważnie przez robotników pracujących w fabryce artystycznych przedmiotów domowej użyteczności (począwszy od mebli i materiałów do najmniejszych drobiazgów) i to piętno pracy artystycznej wybija się mimowoli na całym otoczeniu, na całym nastroju, jaki panuje wśród murów i ludzi w Hellerau. Nic też dziwnego, że kulturze Piękną poświęcony instytut Jaques-Dalcroze'a tutaj najodpowiedniejsze znalazł pomieszczenie. Niedaleko za „miastem“ zbudowany jest gmach instytutu — niby świątynia na sześciu prostych wsparta kolumnach; obszerne podwórze otoczone jest zastosowanymi do ogólnego stylu Hellerau domkami, które podobnie jak gmach pokryte są czerwoną dachówką. Najbardziej interesującą częścią głównego gmachu, projektowanego przez architekta Tassenowa jest sala popisów. Konstrukcja tej sali łączy się już ściśle z ideami jakie na tle metody „Gimnastyki rytmicznej“ zdają się prowadzić

*) Bracia Dohrnowie są synami znanego przyrodnika, założyciela zool. stacji doświadczalnej w Neapolu;—matka ich jest polką z domu Baranowska z Litwy.



Jaques-Dalcroze'a ku nowym światom Piękna. Zanim też przystąpię do opisów sali, oraz popisów instytutu, postaram się zapoznać czytelnika z tymi celami artystycznymi, jakie reprezentuje dzisiaj Hellerau.

Działalność Jaques-Dalcroze'a jako twórcy nowych idei rozwija się właściwie w dwóch odrębnych kierunkach.

Pierwszy kierunek to: metoda gimnastyki rytmicznej i solfedżjów mająca ogromne znaczenie jako środek pedagogiczny w celu umuzykalniania młodzieży, wyrabiania bystrości umysłu, sprężystości ciała, posłuszeństwa woli i kształcenia poczuciu estetycznych; metoda ta ulegająca jeszcze ciągle pewnym ulepszeniom i rozszerzeniom wypracowana ostatecznie do najmniejszych szczegółów, stanie się bezwątpienia w przyszłości jednym z nieodzownych elementów ogólnego wychowania.

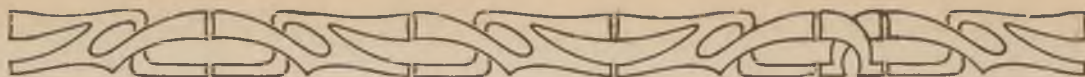
Drugi kierunek, z którego sami twórcy nie zdają sobie jeszcze dokładnie sprawy, to odkrywanie nowych światów w dziedzinie plastyki, dążenie ku stworzeniu nowych walorów artystycznych, próba zasadniczych reform w dziedzinie dzisiejszego teatru.

O ile zadaniem systemu gimnastyki rytmicznej jest oddziaływanie na jaknajszersze masy młodzieży przede wszystkim, o tyle drugi kierunek ma znaczenie więcej specjalne; w tym zakresie może instytut działać jedynie na jednostki o wybitnie artystycznych poczuciach i skłonnościach — ogólnie jednak stosowanie systemu może z czasem wyrobić pokolenie, dla którego nowa sztuka będzie bliska, będzie niemal konieczną.

Do rozwiniętych już form, zespolonej ściśle z muzyką plastycznej rytmiki, która z czysto szematycznych ruchów przetwarza się u Dalcroze'a w mimiczne sceny o poetycznym podkładzie, do współdziałania w tych scenach przybywa w Hellerau nowy czynnik: światło. W ścisłym związku z tym czynnikiem stoi konstrukcja sali popisów nowego instytutu. Zastosowanie światła jako współczynnika ogólnych artystycznych wrażeń polega na podporządkowaniu efektów świetlnych muzyce; „światło musi być instrumentem w orkiestrze, który swoje crescendo i decrescendo zaznacza ściśle według partytury“ pisze jeden z współpracowników Dalcroze'a malarz A. von Salzmann; dla umożliwienia takiego współdziałania światła cała sala zamieniona jest w przestrzeń świecąca.

Ściany i sufit są z jasno-szarego płótna, na którym umieszczone są w niezliczonej ilości lampki elektryczne; źródło światła jest w ten sposób najzupełniej niewidoczne, a na salę dostaje się światło rozproszone, którego siłę z największą subtelnością można powiększać i zmniejszać. Aby umożliwić wywoływanie najsilniejszych efektów natężenia światła na scenie, są umieszczone (ponad widzami) ruchome łaty w suficie, których uchylenie — niedostrzegalne prawie dla siedzącego na sali, pozwala rzucić mniej lub więcej silny snop bezpośrednich promieni na żądany punkt lub całą grupę wykonawców.

I to są jedyne wypadki, w których widzowie są inaczej oświetleni, niż wykonawcy. Poza tymi momentami jest zaprowadzona celowo zupełna równowaga światła na widowni i scenie, które zresztą łączą się zupełnie bezpośrednio; jedynie niewidzialna, w dole umieszczona orkiestra stanowi na pewnej przestrzeni granicę pomiędzy widzami a wykonawcami — po bokach połączenie jest bezpośrednie. Rezultatem tego rodzaju konstrukcji jest oczywiście architektura sali, sprowadzona do jaknajwiększej prostoty — ale na takim tylko tle można sobie wyobrazić system dekoracyjny, jaki służy do wywoływania najbardziej fantastycznych obrazów. „Jednostkę“ dekoracji — jeżeli się tak wyrazić można — stanowią pudła obciążone szarym płótnem; z pudeł tych można ustawić najrozmaitsze figury geometryczne, a przede wszystkim różnego rodzaju schody; możnaby powiedzieć, że *schody* są podstawowym efektem dekoracyjnym sceny w Hellerau, efektem, który zresztą stoi w ścisłym związku z pomysłami rysunków artysty malarza, Adolfa Appia, który jeszcze za czasów genewskich był stałym doradcą i w wielu wypadkach współtwórcą metody Dalcroze'a; dość rzucić okiem na rozwieszony u wejścia do czytelni w gmachu Instytutu kartony Appii, aby się o tej wspólności przekonać.



Na równi z prostotą środków dekoracyjnych jest prostota kostjumów; uczennice i uczniowie występują w szkolnych, krótkich, czarnych trykotach, a do kilku tylko obrazów użyte były różnobarwne tuniki. Ze prostota ta nie zdołała jednak bynajmniej osłabić wrażenia, wywołanego niesłychanie artystycznie odczuta i w karby idealnie muzycznej rytmiki ujęta plastyka, najlepszym dowodem było przedstawienie II-go aktu „Orfeusza“ Glucka.

*

*

*

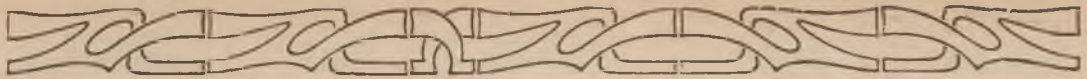
Popisy szkolne ujęte były w trzy programy, z których każdy właściwie dawał obraz całokształtu działalności instytutu. Popisy ogólne z zakresu gimnastyki rytmicznej przypominały na większą tylko skalę to, co widzieliśmy przed dwoma laty w Warszawie, kiedy Jaques-Dalcroze z estrady Filharmonji wykładał teorię systemu gimnastyki rytmicznej, jej zastosowanie w wychowaniu ogólnym, etycznym i psychicznym, oraz jej cele un muzykalniające. Niezwykle interesującymi były ogólne ćwiczenia gimnastyczne, dzięki wyrobionemu poczuciu rytmicznemu jednostek wykonywane z matematyczną dokładnością w takt muzyki, a poprzedzone marszem, defilowanym przez kilka grup, każda w odmiennym rytmie.

Tego rodzaju popisy, w których brały udział kursy rozmaitych stopni przygotowania, od dzieci począwszy*) stanowiły niejako prolog każdego programu; po tym wstępie zaczynały się dopiero obrazy plastyczne.

Obrazy te, stanowiące szereg eksperymentów, w których miały znaleźć zastosowanie poszczególne elementy teorii Dalcroze'a, możnaby zasadniczo podzielić na dwie grupy: obrazy programowe i obrazy w sensie absolutnej rytmiki (analogicznie do muzyki programowej i absolutnej). Obrazy programowe, podobnie jak w muzyce, miały swoje ściśle określone teksty, wkraczające w niektórych wypadkach zupełnie w dziedzinę pantominy („Echo i Narcyz“), w innych jedynie z racji tytułu dających wizję akcji o konkretnym znaczeniu („Budzenie się do światła“); do obrazów drugiej kategorii należą np. realizacje rytmiczne fug i inwencji Bacha oraz te sceny mimiczne, w których mimo ściśle określonego tytułu, poszczególne momenty gry rytmicznej nie dadzą się podciągnąć pod jakiś literacki program (np. „Katedra w Poitiers“ muzyka Debussy'ego), o tym ostatnim rodzaju obrazów wypadnie pomówić obszerniej, bo tu przede wszystkim wkraczają eksperymenty artystyczne Dalcroze'a w dziedzinie „nowej sztuki“. Wspaniałą próbą zastosowania obydwóch rodzajów obrazów w praktyce sztuki teatralnej było przedstawienie II-go aktu „Orfeusza“ Glucka, stanowiące niejako koronę popisów.

Największy z programowych obrazów p.t. „Echo“ idylla Jaques-Dalcroze'a (według pomysłu H. Conteau) stanowi znany typ pantominy (różniący się jednak od baletowych pantomin wprowadzeniem śpiewu), oczywiście pomysłany bardzo artystycznie, choć nie pozbawiony pewnych szematycznie-banalnych pierwiastków mimicznych, podkreślanych w dodatku przez niezupełnie odpowiednią do roli Narcyza uczennicę. Był to jedyny obraz, w którym sama plastyka nie była w stanie wypełnić treści artystycznej; kompozycja „Echa“ tkwi jeszcze zanadto w ramach teatralnej — w naszym znaczeniu — pantominy, aby bez teatralnych akcesoriów obejść się mogła; barwne, pięknie szarmonizowane tuniki pływających niuf nie zdołały wypełnić braku efektownych dekoracji i całego mise-en-scène, które w samym pomysle nie było prawdopodobnie zastosowane do prostoty systemu dekoracji w Hellerau; idylla Dalcroze'a, ujmująca, zresztą w artystyczny sposób, mit o Echu i Narcyzie, była jedynym obrazem, opatrzonym w detaliczny program objaśniający. Sama muzyka—oczywi-

*) Ogromnie miłe wrażenie robiły zabawy dziecięce, improwizowane na tle zasad gimnastyki rytmicznej, jak np. zabawa w konie, polegająca na tem, że „konie“ kroczyły stale — przy wszystkich zmianach tempa, w rytmie dwa razy szybszym niż woźnica.



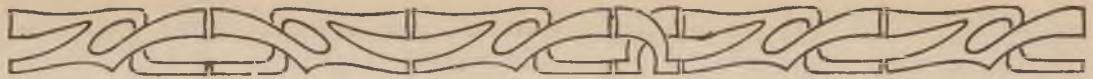
cie również kompozycji Dalcroze'a, ma dużo wdzięku, barwności i nastroju, a wprowadzenie śpiewu (chór nimf, solo Echa za sceną, oraz chór niewidzialnych duchów na dnie jeziora, wszystkie śpiewy bez słów, jedynie solmizowane) urozmaica ogromnie całość pantominy, która poza zarzutami, dotyczącymi się jej stosunku do idei instytutu w Hellerau, stanowić może bardzo miły i efektowny sceniczny obraz. Tyłko niewiadomo, jakby sobie z realizowaniem plastycznym rytmów i taktów muzyki Dalcroze'a poradzili dzisiejsi maestrowie di ballo i primaballeriny nadwornych choćby teatrów.

O ile — jak to już było wspomnianem — przedstawicielka roli Narcyza (programy w Hellerau nie podawały nazwisk występujących uczennic), niezupełnie odpowiadając zadaniu o tyle wykonawczyni „Echa“ była wcieleniem gracji i wdzięku, oraz artyzmu w plastyce ruchów rozwiniętych na tle rytmicznej gimnastyki. Do obrazów, których całe ideowe znaczenie określone jedynie tytułem rozwijało się jednak w myśl pewnej, po literacku dającej się wyrazić idei, należały: „Pochód do grobu“, „Duchy zemsty“, „Gdzie jest szczęście?“, „Rozkwitanie“ oraz wspomniane już „Budzenie się do światła“. Fantastyczne te sceny — lub raczej studja dramatyczne (tak zatytułowanym był w programie „Pochód do grobu“), dawały w odróżnieniu od „Echa“ wrażenie zupełnie odrębne — nie przypominające zupełnie teatru; zwyczajny ciemny trykot uczniowski i dekoracje z płóciennych pudeł wystarczyły tu w zupełności, tak absorbowało uwagę grupowanie mas, gra ruchów i światła oraz rozsnuwająca się na tle muzyki przed oczyma widza akcja, dążąca do pewnego logicznego rozwiązania; oprócz muzyki w orkiestrze, używa Dalcroze, jako niesłychanie trafnego efektu, śpiewu chóralnego, który jednak ma działać nie jako słowo, lecz jako ton; jedynym tekstem jest tu solmizacja, która jednak, podobnie jak prostota kostjumu i dekoracji zupełnie nie osłabia wrażenia. Np. w obrazie: „Gdzie szczęście“ jest efekt ten użyty wprost po mistrzowsku; grupy plastyczne, goniące w zapamiętaniu za odzywającym się z różnych stron za sceną wabiącym głosem (solo sopran) „Szczęścia“, śpiewają w świetnie muzycznie skomponowanej formie, — w najśmielszych dysonansach szereg nut; śpiew ten, rytmicznie nawet ubogi — przeważnie w leżących nutach robi wrażenie jakiegoś przeciągłego jęku, dobywającego się z piersi błędzącego w pomrokach tłumy. Współdziałanie plastyki z grą światła i napięciem dynamicznych efektów muzyki jest świetnie przeprowadzone w „Budzenie się do światła“, gdzie końcowy efekt obrazu: tłum z wzniesionymi rękami w pełnych, stopniowo wzrastających blaskach światła, intonuje fortissimo rodzaj akordowego chorału, oczywiście także bez słów. Wrażenie żywej rzeźby robił pochód do grobu; — pomysł ten, utrwalony w kamieniu, mógłby stanowić przepyszny fryz na grobowcu.

*

*

Wyrazem czysto „absolutnej“ plastyki rytmicznej jest realizacja fug, preludjów i inwencji Bacha. Oczywiście kwestje „tańczenia“ Bacha czy Beethovena, które swego czasu były przedmiotem gorących dyskusji z powodu występów Izadory Duncan — tutaj nie mogą zupełnie być brane w rachubę; przemiana polifonii Bacha, czy Mendelssohna (program tego wieczoru obejmował e-moll fugę Mendelssohna z chóratem) na elementy rytmicznych ruchów jest zadaniem tak wysoce artystycznie przez Dalcroze'a pojętem, że o żadnej profanacji nie może być mowy; poza całą stroną plastycznego piękna rozwijających się i związujących łączących się z sobą i rozłączających łańcuchów tancerek i tancerzy (o ile ich tak nazwać się godzi), obraz, który powstaje, daje widzowi przepyszna optyczną „analizę“ fugi; laik, który uchem nie odczuwającym dostatecznie polifonii, słucha np. 3-głosowej e-moll fugi Bacha z „Wohltemperiertes Klavier“, jako chaotycznego związku motywów, widząc wstępujące kolejno grupy (dwa pierwsze głosy kobiety, bas: mężczyźni) — te krzyżujące się ruchy, znikanie chwilowe grup jednych, ukazywanie się drugich, mimowoli — o ile oczywiście nie jest zupełnie pozbawionym zmysłu muzycznego, musi



doszukiwać się w pozornym chaosie dźwięków nieprzerwanego ciągu głównego motywu, co prowadzi do muzycznego zrozumienia utworu. Oczywiście nie jest zadaniem Dalcroze'a analizować plastycznie fugi Bacha, zastosowanie jednak idei w tym kierunku jest niesłychanie miłą, bardzo artystyczną i pouczającą przytem zabawą...

Typem obrazu, który mimo swego „tytułu“, należy do absolutnie pomowanej plastyki rytmicznej, była fantazja, skomponowana przez dawniejsze genewskie uczennice Dalcroze'a (które specjalnie na popis przybyły), na tle utworu Debussy'ego p. t. „Katedra w Poitiers“; podobnie, jak muzyka Debussy'ego jest artystyczną impresją poety-kompozytora, któremu nie chodzi o żadne realistyczne, po literacku dające się wytłumaczyć, obrazy, tak też obraz, jaki na tle tej muzyki skomponowany został, posiada piętno jakiejś fantastycznej wizji, która jednak znakomicie się tłumaczy w swych symbolicznych obrazach. Byłoby zadaniem zbyt nieproduktywnem silić się na „opowiedzenie“ tych obrazów, nie dających się uchwycić w żadne realistyczne pojęcia. Dwie grupy uczennic, w bardzo artystycznie pomyślanych kostjumach (liljowych i niebieskich w pastelowym tonie), tworzyło szereg wiążących się z sobą grup i pochodów (w kulminacyjnym punkcie muzycznym występował i solmizowany śpiew chóralny unisono brzmiały, jakby stara kościelna monodja), którym trudno było odmówić wspólności z ideami i wrażeniami jakie w nas wywołują strzeliste luki gotyckiej katedry. Oczywiście jest to sztuka, będąca antytezą wszelkiego realizmu, tem właśnie bardziej interesująca; i jeżeli wspominałem już, że eksperymenty Dalcroze'a wkraczają w świat „nowej sztuki“, to w tych właśnie obrazach ją znajdujemy.

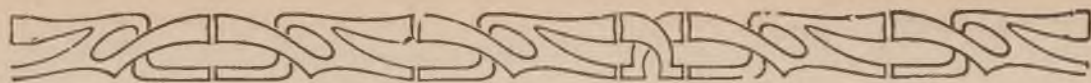
*

*

*

Koroną popisów było przedstawienie II-go aktu „Orfeusza“ Glucka; wrażenie jakie wywarło bezwzględnie na wszystkich było największem zwycięstwem nad cenionym tak dzisiaj „fotograficznym“ realizmem sztuki teatralnej. Przedstawienie odbywające się w warunkach, które w teatrze nie mogą nawet nosić nazwy „jeneralnej próby“ — bo pośród dekoracji, jak zawsze z pudeł płóciennych i w szkolnych trykotach — przykuwało od początku do końca uwagę widza i słuchacza i budziło w jego wyobraźni potężny obraz styksowych podziemi mimo zupełnego braku choćby najlepiej namalowanych dekoracji.

Na ostatnim najwyższym planie schody zstępujące w poprzek sceny — na średnim planie schody zajmujące całą szerokość sceny zstępujące ku widzom, cały przód pusty — i w rogu na froncie zejście do podziemi — oto cała dekoracja „Orfeusza“. Tłum duchów Hadesu przeważnie w zwyczajnych czarnych albo ciemno-lila trykotach — jedynie „cienie umarłych“ w powiewnych szarych draperjach. Rezultat efektu teatralnego polegał tylko na trzech elementach: ruch masy i jedność, współdziałanie światła i muzyki (chór i orkiestra). Elementy te wystarczyły, aby widzowi dać jaknajkompletniejsze, silne wrażenie artystyczne; ponieważ wspaniałymi efektami świetlnymi, doskonałymi chórami i orkiestrą rozporządza dosyć teatrów w Europie — żaden tylko nie byłby w stanie w ten sposób ująć plastyki scenicznej, jak to może zrobić z swymi uczniami Jaques-Dalcroze, widocznem jest, że właśnie ten czynnik plastyki scenicznej, o którym zresztą już marzył i częściowo w czyn wprowadzał Wagner — doprowadzony do doskonałości, ważniejsze dla całokształtu prawdziwie artystycznych wrażeń teatralnych ma znaczenie niż „piękne“ dekoracje i równie „piękne“ kostjumy. Pamiętam „Orfeusza“ Glucka przedstawianego w idealnych warunkach na scenie Opery komicznej w Paryżu z słynną Delną w roli tytułowej; inscenizacja aktu II-go (zstępowanie Orfeusza do Hadesu), tego właśnie, który przedstawiono w Hellerau, była przepyszna; zdaje mi się jednak, że bez tych kostjumów jakimi słynie paryska Opera komiczna, wrażenie byłoby żadne; mise-en-scène w Hellerau przeniesione na scenę teatralną — gdzie realistyczna dekoracja i kostjumy byłyby koniecznemi — czyniłaby wprost wstrząsają-



ce wrażenie. Dalcroze rozwiązuje w świetny sposób problem pantominy Glukowskiej opery na podstawie rytmicznej plastyki. To co na mniejszą skalę jest stosowane przy realizowaniu inwencji, preludjów i fug Bacha i innych zresztą nie koniecznie polifonicznych utworów (np. preludjum Rachmaninowa) tutaj rozszerzone jest do ram potężnego obrazu, którego akeja do najmniejszych szczegółów, opiera się wyłącznie na rytmice muzyki Glucka; każdy ruch tłumu, każdy krok Furji czy duchów jest wytłumaczeniem odpowiedniej rytmicznej figury w orkiestrze. Śpiew chóralny tłumu nie krępuje też zupełnie akeji; tłum śpiewający nie składa się z sopranów, altów, tenorów i basów, lecz z Furji, duchów i cieniów; o żadnym też podziale na głosy, przy grupowaniu się tłumu nie może być mowy — co więcej, ruszające się prawie bez przerwy chóry zwrócone są najczęściej w czasie śpiewania tyłem do kapelmistrza... Wyrobiona jednak dzięki systemowi studjów u Dalcroze'a muzykalność i rytmiczność pozwalają śpiewającym nie szukać oczyma pałeczki kapelmistrza, a chór mimo to chociaż bynajmniej z wyborowych głosów nie złożony brzmi czysto i rytmicznie jak czuły, jednolity instrument. Jedyne nazwisko jakie figurowało na afiszu objaśniało, że wykonawczynią roli Orfeusza była panna Emma Leisner (z Berlina) bardzo pięknym altowym głosem obdarzona śpiewaczka, która nie należąc do szkoły Dalcroze'a potrafiła jednak po należytym w Hellerau studjach nagiąć się doskonale do stylu całego przedstawienia.

*

*

*

Kiedy przed kilku miesiącami proszono mnie z dyrekcji instytutu w Hellerau o wyrażenie mej opinii („Gutachten“) o zamierzonych szkolnych popisach, napisałem*), że: jako gorący zwolennik metody J. D. oczekuję bardzo wiele od zamierzonych popisów, wierząc, że one nie tylko przyczynią się do propagandy samej sprawy, ale dadzą obecnym *wyobrażenie o „ziemi obiecanej“ piękna teatru przyszłości*. Słowa te sprawdziły się zupełnie; — przedstawienia dały szereg wrażeń nowych, niepospolitych, a praca zapoczątkowana przez Dalcroze'a, ze znaczenia której on dzisiaj jeszcze często sam sobie sprawy zdać nie umie, przyczyni się niewątpliwie do reformy czy do stworzenia nowej sztuki teatralnej.

Jedną myśl nie opuszczała mnie w czasie tych pokazów; oto, że usiłowań artystycznych Dalcroze'a nie mógł widzieć Wyspiański; ileby on z tych pokazów wyciągnął pomocniczych pomysłów dla swoich wizji teatralnych!

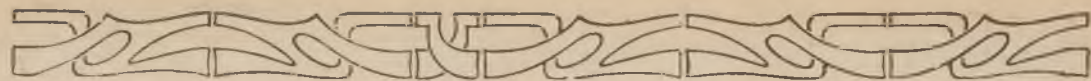
TADEUSZ CHARZEWSKI.

Uwagi na temat wiedeńskiego tygodnia muzycznego.

Jeśli pomiędzy wrażeniem pierwszym a refleksją spotykamy częstokroć różnice znaczne, odnośnie do uroczystości wiedeńskich różnica ta przybiera kontury jaśkrawsze z powodu spacyficznych warunków.

Wiedeń posiada atmosferę w wysokim stopniu suggestjonującą. Masowa suggestja zagarnia i wciąga w swe kręgi przybysza zanim się spostrzeże, a to tem łatwiej, że temperament owego „tłumu“ skłania się wybitnie ku skrajnościom. Wiedeńczyk albo wybucha okrzykiem entuzjazmu graniczącym ze ślepym uwielbieniem, lnb też bez najmniejszej żenady częstuje twórców czy wykonawców głośnym śmiechem i osławionem: „Abzug!“

*) „Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ Programmbuch herausgegeben von der Bildungsanstalt J. D. (Des Jahrbuchs des Rhythmus II Band I Hälfte) str. 101.



Tych słów parę niech służy za usprawiedliwienie, jeśli później umieszczone refleksje wydadzą się poniekąd kontrastującymi ze sprawozdaniem umieszczonym w jednym z poprzednich zeszytów. Jak długo działała atmosfera entuzjazmu, różowe zabarwienie otoczenia nie znikło dla nikogo—teraz dopiero czas na refleksje.

* * *

Inicjatorom „tygodnia muzycznego“ (o 10 dniach) zależało podobno na stwierdzeniu, że Wiedeń może również należeć do liczby środowisk, ściągających i skupiających w określonym czasie przybyszów z całej Europy. Postanowiono zaprzeczyć czynem złośliwemu zdaniu słynnego Roda-Rody, iż „alles was jenseits von Salzburg liegt nenn' ich Balkan“. Stąd zaś miarą powodzenia festiwalu powinno być nie bezwzględne zapełnienie sal, lecz procent przybyszów widownie zajmujących.

Prasa wiedeńska przedstawiała inicjatorów jako szereg idealistów, którzy dla miłości ojczystego miasta i sztuki zaryzykowali znaczny deficyt finansowy. Zapewne, podobne zdania dodawały aureli, ale wieniec ten, na skronie członków komitetu wkładany, dla znających Wiedeń, a zwłaszcza mających trochę skłonności do szperania (grübeln), okazuje się nie złotym, lecz (co najwyżej) pozłacanym. Czy można bowiem w mieście tak muzycznym, jakim jest bezsprzecznie Wiedeń, liczyć się poważnie z możliwością deficytu. Owszem, lecz tylko, gdy w programie koncertu pojawiają się dzieła o cechach zasadniczo nowych; o tendencjach poprzednio nigdzie nie spotykanych. Mimo całej swej „postępowości“ na polu sztuki wykonuje Wiedeń tendencje pokrewne pewnym miastom polskim... Niechętnie, prawie wrogo usposobiony jest względem nowatorów zapoznając ich talent i pomijając obojętnie, o ile mu się uporczywie nie narzucają (co wtedy bywa, niech powie Schönberg, autor wygwizdanego kwartetu). Od Mozarta do Mahlera notorycznie powtarzał się ten sam proceder z mniejszą lub większą intensywnością. Jego punktem kulminacyjnym: osławiona kompanja „Hanslick et comp. contre Wagner“.

Przyczyna leży nie w braku umuzykalnienia, zrozumienia dla postępu, lecz w lenistwie, niechęci do trudów wspinania się na „niedostępne“ szczyty, w nieprzyjaźni do wszystkiego, co wytrąca z błogiej równowagi. Dopiero nekrolog posiada magiczną moc przerzucania wiedeńczyka w drugą ostateczność, jakby dla stwierdzenia „que les extrémités se touchent“.

Komitet festiwalu omiął w bardzo prosty sposób punkty sporne; pominął całkowicie dzisiejszą twórczość, temsamem zapewnił sobie najzupełniej powodzenie, przynajmniej materialne, pokrzywdzeni bowiem nie znieśli tego spokojnie i wytworzyli dyssonans bardzo zgryźliwy. Prawda, że wystąpienie „des Akademischen Verbandes für Litteratur und Musik“ było nietaktowne i kompromitujące, ale czy rzeczywiście zupełnie niesłuszne? „Spraszamy gości w nasz dom — czytamy w ich memorjale“), ale nie własnej pracy owoc okazujemy im. Pyszni się galerją przodków.“ „Patrzcie w jak dostojnym domu znajdujecie się“.

„Lecz ty sam, mój panie, czem jesteś?“

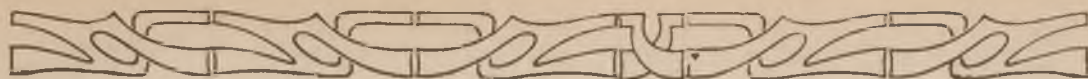
„Jestem wnukiem, czy to nie dosyć?“

Mimo piorunujących głosów prasy odczuto słuszność tych słów, skoro redaktor „Merkiera“, R. Specht, wystąpił z przyrzeczeniem, iż „w następnych festiwalach zostanie uwzględnioną twórczość współczesna“.

Ponieważ opozycjoniści nie tylko słowem, lecz i czynem zareagovali, wytworzyła się jedyna w swoim rodzaju konstalacja: w czasie trwania festiwalu dwa koncerty „konkurencyjne“. Prasa je przemilczała, poziomem artystycznym i powodzeniem nie mogły się równać z koncertami „Filharmoników“, lecz swój cel demonstracji osiągnęły.

Poucządzając stała się scysja na przyszłość niewątpliwie, a może dyrektor Heller przy sposobności przewożenia z Wiednia do Lwowa operetek „robiących kasę“ dopakuje wyniki zebranych przez komitet wiedeński doświadczeń i doręczy komu należy... W roku przyszłym ma się odbyć we Lwowie „II zjazd muzyków polskich“ ...

*) „Das musik festliche Wien“ herausgegeben vom Akad. Verband für Musik und Litteratur, str. 25.



Wykonanie programu zawierającego bez wyjątku dzieła niepospolite, z przewagą arcydzieł w sumie ogólnej, stanowiło szczerą i niezamąconą radość, która spotęgowała się do rozkoszy estetycznej. Pomijając krytyczne omówienie programów koncertowych i widowisk operowych festiwalu oraz strony odtwórczej, czego dokonał już p. Wolfsohn w sprawozdaniu z omawianych uroczystości zamieszczonym w zeszytach 14/15 „Przeglądu” zatrzymuję się jedynie dłużej nad „dziewiątą” Mahlera, jako dziele, któremu przytaczane sprawozdanie stosunkowo niewiele słów poświęca.

Pierwszym wrażeniem, które w słuchaczu, znającym poprzednie dzieła Mahlera budzi IX symfonia, jest—zdziwienie. I oto dążące w dwu kierunkach.

Od symfonii III-ej począwszy rola głosu ludzkiego wzrasta, aż osiągnęła swój punkt kulminacyjny w symfonii VIII, jedynej w swoim rodzaju, będącej de facto dziełem „*parexcellence*” wokalnem. Równoległe z tym procesem wzrósł do rozmiarów kolosalnych aparat orkiestralny. Niespodzianie spostrzeżenie słuchacz IX-ej, iż estrady nie powiększono, śpiewaków brak zupełnie, a po bliższym przyjrzeniu zauważy znacznie skromniejszą liczbę instrumentów niż poprzednio*). Z tem większym zaciekawieniem pytamy, co twórca z tego aparatu wydobyć potrafi. I znów ogarnia zdziwienie. Zasadniczą nutą twórczości Mahlera było wybitne skłanianie się ku skrajności i gigantyczności konturów. Dzika wesołość i beznadziejna rozpacz stanowiły bieguny, które łączył, tworząc krzyczące kontrasty łagodzone niekiedy nutą mistyczną. Wtedy nuta pesymizmu nurtująca głęboko w całej twórczości dźwięczała najdonioślej, nawet gdy ten, poza światem zwyciężała jasność i płynął niebiański hymn wyzwolenia.

Tytanicznej, kosmicznej potęgi, cechującej symfonię VIII, napięcia energii w stanie podobnie ekstatycznym w dziele ostatnim ani śladu. Wzniosłość, miejsce zajął pogodny uśmiech kontemplacji, prometeuszowski tragizm ustąpił przed ciszą kojącego spokoju. W dziewiątej symfonii panuje nastrój prawie Hajdnowski. To już nie szarpanie się ze ślepią siłą prabytu, by wydrzeć jej tajemnicę fatalizmu, to nie upojny hymn zwycięstwa, to spokój władcy, który u schyłku dni widzi cel swój spełnionym. To poemat zachodu słońca.

Wracają chwile smutku, zgryzoty, lecz przelotnie, jako wspomnienia życia z trudu, cierpienia i walk złożonego. Dziś zapach pól skoszonych rozściela się szeroko pod lazurem nieba przesyconego światłem. Po pracy czas na wesołość, zabawę pełną swobody tryskającą życiem i humorem. Ciągnie się też ta zabawa typowo wiejska długo, mącąc ciszę przyrody rytmem tańca i śmiechem, żartami i ochoczymi wykrzyknikami.

Po *scherzu* i *rondzie-burlesco* (część II i III) pod względem muzycznym stanowiących konglomerat błysków mistrzowskich, rzucanych z różną lekkomyślnością jak najpospolitsze pomysły, rozlegają się dźwięki cudnego *Adagja*, przez swą głęboką serdeczność godnego zająć miejsce obok Beethovenowskich. Purpurowo-opalowe blaski zapadającego słońca oblewają pola, łąki i drzewa żółkniejące już jesienią; przedziwnie subtelny smutek owiewa duszę niby mgła niesiona leciuchnym zefirem, rzekłbyś obowiązuje się zmacić ten hymn, śpiewany przez całą przyrodę, z którą dusza twórcy złączyła się w jedność. Cienie wydłużają swe ciemne sylwety, ich mrok jednak nie straszy, lecz niesie ukojenie, upragnioną ciszę... Regjonów tak wysokich jak w symfonii VIII drugi raz duch twórczy nie dosięgnął, wraz z formą zmalowała i treść, zatraciła się granitowa jedność i spistość całości — pozostał serdecznie dźwięczący akord pogody ducha.

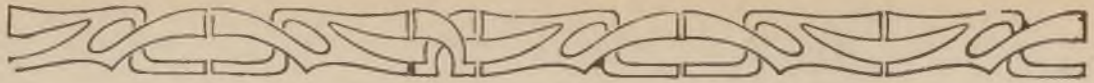
*

*

*

Powróćmy teraz pod koniec do problemu wspomnianego na początku naszych uwag: jego powodzenia. Kto zdecydował się zjechać w mury Wiednia w porze wy-

*) W IX symf. nie spotykamy organów, fisharmonji, fortepianu, drugiej harfy, mandolin i grup instrumentów (trąb) „*sobiert postiert*” rolę grających w VIII-ej.



ludnienia a nie „eu pleine saison“ w zimie nie żałował trudu poniesionego napewno. Zapytajmy jednak, jak wielką była liczba owych chętnych? Snuło się po ulicach wielu cudzoziemców, ilu z nich jednak dążyło do sali „Musikvereinu“, a ilu na pole wzlotów aeroplanów do Aspern nie trudno było sprawdzić na miejscu...

W głosach prasy czuć rozczarowanie, zresztą starannie ukrywane.

Dla usłyszenia równie doskonale wykonanych dzieł Mozarta, Beethovena, lub Brahmsa, czy Brucknera nie trzeba przyjeżdżać, aż do Wiednia. Pozostała więc jedynie symfonia Mahlera jako „autentyczna nowość“, magnes silny, lecz chyba nie wystarczający...

Stąd też powodzenie festiwalu pod względem artystycznym i praktycznym było niezaprzeczenie znaczne i wysoce zachęcające, o idealnem mówić trudniej...

Kraków w sierpniu.

KRONIKA.

== **Echa konkursu Filharmonji Warsz.** Zarząd Filharmonji warszawskiej, uzupełniając sprawozdanie z konkursu muzycznego, rozstrzygniętego w maju r. b., komunikuje nam, iż autorem odznaczonego utworu symfonicznego na orkiestrę pod tytułem: „Ach! jak mi smutno!“ jest dr Lesław Barabas, zamieszkały w Łodzi.

== **Z krakowskiego instytutu muzycznego.** W bieżącym roku szkolnym wprowadza instytut muzyczny w Krakowie w zakres nauki chóry szkolne, według metody Battkii.

Prócz tego wprowadza instytut muzyczny kursy gimnastyki rytmicznej, których kierownictwo powierzone będzie jednemu z uczniów Dalcroza.

== **Uroczystości wagnerowskie.** W Lipsku rozpoczęły się przygotowania do uroczystego obchodu setnej rocznicy urodzin Wagnera, przypadającej w dniu 13-ym lutego 1913 r. Jako dotychczas, program obchodu obejmuje cały szereg koncertów i przedstawień operowych. Na dzień 13 lutego komitet obchodu wystawić zamierza w Gewandhausie ustępę z „Parsifala“, oraz wykonać marsz żałobny ze „Zmierzchu bogów“. Jednocześnie z uroczystością obchodu odbędzie się w Lipsku odsłonięcie pomnika Wagnera, dłuta Klingera.

W r. 1913 upada również przywilej rodziny do dochodu z dzieł Wagnera, bo według prawa niemieckiego po 30 latach od śmierci autora utwory jego stają się własnością publiczną, jednak dyrektorzy wielkich teatrów niemieckich na odbytej w r. b. konferencji postanowili nie brać

na repertuar „Parsifala“, albowiem wolą Wagnera dzieło to ma być wykonywane tylko w Bayreuth.

== **Caruso w Ameryce południowej.** Jak donoszą pisma amerykańskie, Caruso podpisał obecnie umowę z dyrekcją opery w Buenos Ajres, zobowiązując się śpiewać na 12-tu przedstawieniach. Za każdy wieczór otrzymuje Caruso 28,000 marek. Takiej gaży dotychczas żaden śpiewak jeszcze nie otrzymywał.

== **Budżet opery Metropolitan w Nowym Jorku** na sezon nadchodzący przedstawia się następująco:

Dyrektor, Gatti-Casazza i pierwszy kapelmistrz Toscanini, pobierają po 150,000 franków rocznej gaży.

Z pośród śpiewaków najwyższe honorarium osiągnął Caruso, któremu przyznano pewne *minimum* występów płatnych po 12,000 fr. za wieczór. Gażą dorównywa mu Marcella Sembrich. Śpiewaczka Hempel i rywalka jej Tetrzini otrzymują po 10,000 f. za występ, Geraldina Ferrar i Joanna Gadska po 6,000 fr. Dalsze gaże pierwszorzędnych śpiewaczek wachają się między 4,500 a 3,500 fr. od występu. Na tej wysokości utrzymane są również honorarja tenorów Jaddlowkera, Burriana, Slezaka, Jörna, i Dalmoresa. Barytoni Amato, Scotti i Renaud pobierają po 3,000 fr. za występ. Dochody opery Metropolitan dosięgają niejednokrotnie niezwykle wysokich sum; nie należy do rzadkości, że za jeden wieczór kasa wykazuje wpływ 60,000 fr. Mimo to ostateczne zamknięcie rachunków przynosi akcjonariuszom stały deficyt.

Przewodnik adresowy.

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

Nauczyciele teorii, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Bernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorii i harmonji)
Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felician, Al. Jerozolimska 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., przy-
gotowuje 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, przyjmuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4,
telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielecka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament),
Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 34 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament),
Chmielna 64.
Galewska Eugenja, 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 Stefanja, 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.
Melzner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosańkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyłgowski 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),
Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20.
przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szygówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9,
(wejscie od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow.
Muz., Marszałkowska 81 m. 9, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22,
telefon 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktoria, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 18.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 18 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 Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „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.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, Ś-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.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na
scenę i na estradę. Wielka 36. Co-
dziennie od 2^{1/2}—3^{1/2}.

Związki.

Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego,
Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna J. Lipiańskiego,
Moniuszki 4, telef. 280-16.

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 fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)
Piotrków.

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

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

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, 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, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej,
Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nabieżeńska 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Prochner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historia muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

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

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasperek Sabina (fortepian) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownikiem prof. Lalewicza, Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska 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. 5, kwart. 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: księgarnia 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 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

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