

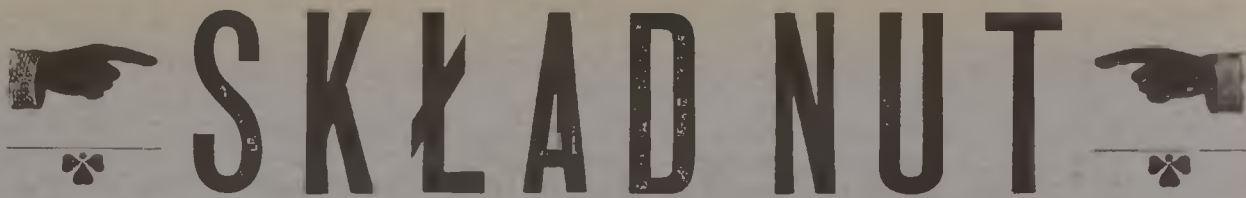
PRZEGLĄD

MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Listopada 1912 r.

ZESZYT 22 (99).

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 fortepjanu 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, Tria, Kwartety, Kwintety, Sonaty, Symfonje i t. d. w partyturach i w głosach.

Eulenburgera 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.

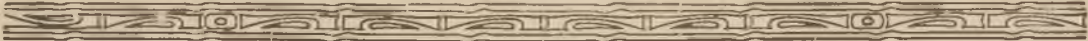
Sprzedaż pojedynczych №№ „Przeglądu muzycznego“, „Nowości Muzycznych“, Kwartalnika Muzycznego“, „Die Musik“, „Signale“.

Dzieła klasyczne w ozdobnych oprawach stosownych na podarki.

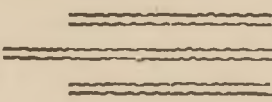
Posyłamy nuty do wyboru. Katalogi szczegółowe bezpłatnie.

Zamówienia zamiejscowe wysyłamy odwrotną pocztą.

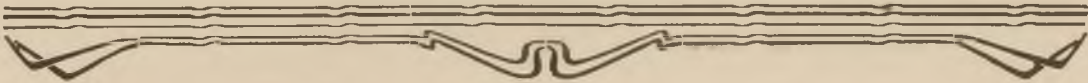
Życzącym za zaliczeniem pocztowem.



PRZEGLĄD



MUZYCZNY



FILIP LIBERMAN.

O nauce gry fortepjanowej.

[(*Ciąg dalszy*).

Podczas gdy historia polityczna narodu zdolna jest dać jedynie jego powierzchowny obraz życia, liczne pomniki literatury, filozofji i sztuki dokładnie odzwierciedlają jego dawniejsze przeżycia, dążenia, smutki.

Karol Marx, dążąc do ustalenia poglądu monistycznego na historję materjalistyczną uważa ekonomję za basis każdego ogólnego ustroju.

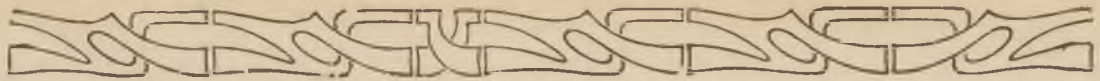
Według nauki Marxa, wszystko ideologiczne, włączając tu etykę, filozofję, sztukę i t. p. należy uważać jedynie jako *nadbudowę* wzniesioną na ekonomicznym fundamencie. „Der Mensch ist, was er isst“ głosił Feuerbach. Inaczej mówiąc, warunki materjalne społeczeństwa stwarzają odpowiednie kierunki w nauce, filozofji, sztuce etc.

Jednakże można nie być ortodoksyjnym marksistą i przyznać przecie wraz z Taine'm, że „środowisko t.j. ogólny stan umysłów i obyczajów określa rodzaj artystycznego tworzywa, dopuszczając jedynie te, które mu najbardziej odpowiadają; wydzielając albo wyłączając inne ich rodzaje albo kształty drogą całego szeregu przeszkód i prześladowań.“

Nie koniec na tem: rewolucje w sztuce przypadają często na czas rewolucji w politycznym życiu danego narodu. Jednem słowem, zjawiska ekonomicznego i artystycznego charakteru szły zawsze ręka w rękę, więcej nawet: wchodzą i zachodzą jedne za drugie przeplatając się czasami tak, że trudno określić, gdzie się kończy jedno, i gdzie zaczyna drugie. Tak np. podobieństwa i odrębności pomników gotyckich dopomogły Leducowi do ustanowienia drogi, którą kroczył handel XII wieku. Szczegółowe zbadanie jakiegokolwiek ornamentu lub resztek starego dzwonu może wskrzesić w naszej wyobraźni obraz rozwoju władzy królewskiej we Francji. *)

Podobnych przykładów mamy dużo. Przytem jeżeli literatura, ten produkt stosunkowo niedawnych czasów, jest w stanie dać wierne odbicie życia danej epoki, to tem bardziej zdolne są je dać pozostałe w znacznej liczbie pomniki sztuki, których początki giną w pomroce czasów. A czyż trzeba dowodzić, że w życiu niema nic odosobnionego? Jak cała sztuka wogóle, tak w szczególności i muzyka jest wyrazem społeczeństwa danej epoki i skoro tak, to dlaczego nie przyznać, że i *pedagogja muzyczna nosi na sobie piętno swego czasu?*

*) Romain Rolland: Musiciens d'autrefois.



Poczynając od wieku XIV muzyka znajdowała się w rękach duchowieństwa, a po części i arystokracji. Klasztor był jej schroniskiem: ztamtąd bezpośrednio albo pośrednio wyszli koryfeusze sztuki organowej. Jest to zresztą bardzo zrozumiałe. Organ służył celom religijnym: należał do składu nabożeństwa i towarzyszył pieniom kościelnym, poddawając ton chórowi lub też go zupełnie zastępując*. Znanie jest powszechnie zamilowanie królowych angielskich XVI w. do virginału (instrument klawiszowy). Już za czasów Henryka VII damy z wyższych sfer, np. z rodziny Tudor'ów miały niezwykle zamilowanie do muzyki instrumentalnej. Duże wykształcenie muzyczne posiadała Katarzyna Aragońska, nieszczęśliwa żona Henryka VIII-go. Znakomity organista i klawikordzista a jednocześnie sekretarz poselstwa wenecjańskiego w Londynie, Mikołaj Sagudino, tak opisuje swój pobyt w stolicy Anglii. „Zaraz po przyjeździe poproszono mnie, żebym grał na dworze królewskim. Po kolacji, biesiadnicy, składający się z wyższych klas społeczeństwa, zajęli miejsca w obszernej sali, w której znajdował się duży zbiór różnych instrumentów muzycznych. Gra moja na organach i klawikordzie podobała się obecnym, a szczególnie królowi, który we dnie i w nocy ćwiczył się w grze na tych instrumentach“. Należy dodać, że w tym czasie kiedy lutnia— w sensie rozpowszechniania się pomiędzy ogółem—odgrywała rolę naszego fortepjanu i technicznie była wszystkim dostępna, instrumenty klawiszowe wymagały poważnych i długich studjów. Znakomity Bermudo, o którym jeszcze będzie mowa, pisze, że nie spotykał dobrego klawikordzisty lub organisty, którzyby na naukę gry na tych instrumentach poświęcił mniej niż 20 lat życia.***) Prawie tego samego zdania jest kardynał Bembo***). Tak więc: 20 lat życia na wystudjowanie gry na klawikordzie! Zaś „król egzer cytował się we dnie i w nocy“! Szczęśliwe czasy! szczęśliwi ludzie!

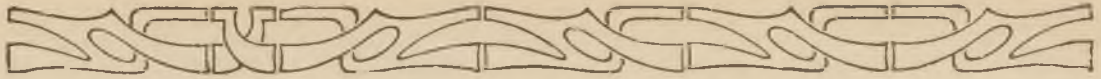
Z tego, co wyżej powiedziano, wynika, że podobnie arystokracja jak i osoby należące do kleru miały dużo wolnego czasu. Obecnie sztuka uległa demokratyzacji i jeżeli niegdyś klawikord był w posiadaniu kościoła i arystokracji, to teraz fortepjan stał się instrumentem uprzywilejowanym klasy mieszczańskiej. Lecz nasz ustrój kapitalistyczny nie daje nam ani tego spokoju, ani tego cichego szczęścia, które w owe czasy były udziałem wybranej części społeczeństwa. Obecnie powznoszono szeregi fabryk i zakładów; ich wysokie kominy kłębamii dymu przyćmiły sklepienia niebios; ludność wiejska, porzuciwszy uroczą ale głodną ciszę życia wiejskiego, szeroką lawą popłynęła w duszne mury współczesnego Babilonu.

„Czas—to pieniądz“, oto dewiza naszego ogółu. We wszystkich gałęziach tak nauki jak i sztuki odczuwa się stałe dążenie do skrócenia minimum czasu niezbędnego dla danej pracy. Koleje, okręty zrodziły dążenie do skrócenia czasu koniecznego na dyslokację, a temsamem niewymownie przyspiesza się bieg ekonomiczny życia społecznego. Zastosowanie maszyn do obrabiania surowych materiałów usuwa siły robocze, lecz jednocześnie przyczynia się do znacznego skrócenia czasu zużywanego przy tej pracy przed wprowadzeniem maszyn. Nawet ostatni wymysł nauki—aeroplan dąży do tego samego celu t.j. do ekonomii czasu.

*) Organ należy rozpatrywać jako prototyp współczesnego fortepjanu. Swego czasu nie było ścisłej różnicy pomiędzy organem i t. zw. klawikordem (niemiecki Klavier), ale z rozwojem pieśni, klawikordowi powierzono rolę instrumentu towarzyszącego. Różnice pomiędzy muzyką kontrapunktyczną i harmoniczną doprowadziły również do więcej ścisłej różnicy pomiędzy tymi instrumentami, dopóki klawikord (Klavier) nie przeistoczył się w zupełnie samodzielny instrument. Taka jest krótka historia klawikordu (Klavier'u). Z braku miejsca nie mogę dać czytelnikowi pełnego obrazu stopniowego rozwoju tego instrumentu. Życzących zapoznać się bliżej z tą kwestją odsyłam do: „Historji fortepjanu“ Genika, „Das Klavierbuch“ Dra Niemann'a, a w szczególności „Description and history of the pianoforte“ Hipkins'a.

**) Niema w tem nic dziwnego, że organiści połowę życia tracili na naukę gry na obranym instrumencie. Wymaganą była od nich znajomość liczych przedmiotów dodatkowych, mających związek z muzyką, a więc: generał basu i kontrapunktu, umiejętność ozdabiania danej melodji (koloratura), improwizowanie i, co zdaje się być nieprawdopodobnem, z oddzielnie napisanych głosów umieć zestawieć w umyśle całą partyturę dzieła.

***) Oto, co pisze Bembo do swojej córki: „Was deine Bitte betrifft, das „Monocord“ spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da um gut zu spielen, müsstest Du dieser Übung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. (M. Seiffert: „Geschichte der Klavermusik“.)



Jasnym więc jest, że sztuka nie mogła pozostać w tyle i posłużyć za wyjątek zasad ogólnych. Utworzenie całego szeregu szkół artystycznych wywołało również dążenie do wyzyskania czasu. Konserwatorja i uczelnie muzyczne, podobnie jak kinematografy wyrastają jak grzyby po ciepłym i obfitym deszczu. Niema zakątką w Europie (zwłaszcza w Niemczech) gdzieby nie było szkoły muzycznej. Te ostatnie, jak to łatwo można zrozumieć, są wynikiem zapotrzebowań naszego ogółu. Król mógł się ćwiczyć we dnie i w nocy, lecz człowiek współczesny, człowiek naszych czasów musi się liczyć z każdą minutą. Volens — nolens i nasza pedagogja musiała zacząć się liczyć z minutami. Skrócić czas niezbędny na naukę gry na danym instrumencie i jednocześnie dojść do pożądaných wyników, oto od czego zaczęła i, wobec konieczności, powinna była dążyć pedagogja muzyczna naszych dni. Nie należy przytem zapominać, że zadanie współczesnego pianisty staje się z każdym dniem więcej utrudnione. Współczesny koncert Brahmsa lub Czajkowskiego jest bez porównania trudniejszy od dawniejszych koncertów F. E. Bacha lub Mozarta. Nawet to, co przed laty nazywało się punktem kulminacyjnym trudności technicznych, w czasach obecnych zeszło do znaczenia bagatelki. Przytem nie chodzi o samą tylko stronę techniczną. Od współczesnego wykonawcy wymagane jest głębokie zrozumienie odtwarzanego dzieła, oraz duża kultura zarówno muzycznego jak i ogólnego charakteru. Z tego wynika, że poza odpowiedniemi przygotowaniem muzycznym, współczesny pianista powinien zawrzeć znajomość i z innymi naukami: im szerszy będzie jego horyzont umysłowy, tem głębsze wnikięcie w ducha wykonywanego utworu.

Ale dla rozszerzenia horyzontu umysłowego potrzebny jest czas; niezbędny on jest i to nie w mniejszym stopniu dla zdobycia sprawności technicznej. Lecz zkaąd go na to wszystko wziąć, skoro samo egzericytowanie się na obranym instrumencie zajmuje do 10 godzin dziennie?

Ten fakt współczesnej pedagogji należało przyjąć pod uwagę.

Nauczyciele zaczęli szukać takiego sposobu, któryby przy minimum zużytego czasu dawał maximum rezultatów.

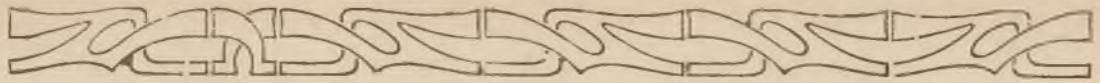
I po długich poszukiwaniach z pewną ulgą mogli wydać okrzyk: Eureka! sposób został odnaleziony.

Mniej *grać*, więcej *pojmovać*, oto dewiza, jaką powtarzają pedagogowie ostatnich czasów. Inaczej mówiąc: psychiczny proces stał się symbolem wiary współczesnej pedagogji. Teraz łatwo jest przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy zasadniczymi pryncypjami starych i nowych teorji.

Stary testament głosił: maximum mechaniki i minimum psychiki. Nowy testament uczy: maximum psychiki i minimum mechaniki. Ale jakichkolwiek testamentów trzymać się będziemy, obowiązkiem nauczycieli jest prowadzić ucznia do jednego celu, wspólnego wszystkim rodzajom pedagogji: mianowicie do wypracowania takiego rodzaju samodzielności, żeby—jak mówi Hortensja Paran w swoich Conferénces sur la pedagogie musicale—aprendre à l'élève à se passer du maître (nauczyć ucznia, żeby mógł się obejść bez nauczyciela). Cel ten, jak widzimy, jest bezwątpienia szlachetny. Cel taki obowiązuje wszystkich nauczycieli. Im prędzej uczeń uwolni się z sieci szkolnej feruły i dojdzie do tego, żeby stać o własnych siłach na nogach, tem prędzej możliwe jest osiągnięcie zadania i tem owocniejsze będą rezultaty danej metody.

Dla potwierdzenia tego wszystkiego, co wyżej powiedziano, pozostało rzucić spojrzenie retrospektywne na stopniowe wprowadzenie w życie zasad, które dały podwaliny dawniejszej metodologii i, stosownie do przyrzeczenia, porównać je z zasadami obecnymi. Uważam za konieczne dodać, że posiłkować się będę tylko tymi pomnikami literatury ogólnej i muzycznej, które nie podlegają żadnej wątpliwości. Wszystko co nosi pozory problemu lub dopełniane jest fantazją badacza, nie będzie przezemnie uwzględnione. Ale o tem następnym razem.

(D. c. n.)



„Meduza“.

Dramat muzyczny w 3-ach aktach Ludomira Różyckiego. Libretto podług dramatu Cezarego Jellenty.

Opera polska na afiszu! Zaszczyt, który polskich twórców oper (za wyjątkiem Moniuszki) spotyka raz na 10 lat, a gdy chodzi o premierę dzieła okres ten zwiększa się znacznie. Te długotrwałe olimpiady nie są bynajmniej wynikiem braku odpowiednich polskich dzieł operowych, nie: w archiwach teatralnych i w szafkach kompozytorów znalazłoby się sporo utworów nie gorszych od wielu dzieł niepolskich i mających zupełne, a często nawet większe prawo do życia aniżeli dzieła obce.

Dzień 26 października był więc dla sztuki polskiej podwójną uroczystością: do słowa dopuszczono kompozytora polaka i w dodatku w dziele, które po raz pierwszy miało ujrzeć światło kinkietów.

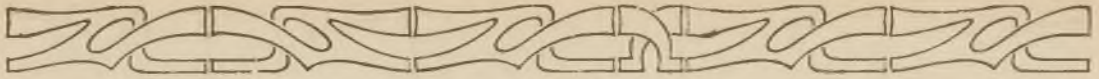
Na tę rzadką uroczystość — jak się spodziewać należało — stawiły się tłumy, wypełniające salę do ostatniego miejsca. Jest to wymowny dowód interesowania się sztuką swojską i jej rozwojem, a dla sfer właściwych powinno być wskaźnikiem do godniejszego traktowania polskiej muzyki operowej.

Stawiając się tak licznie na premierę dzieła, publiczność warszawska kierowała się przeświadczeniem, że pozna dzieło pierwszorzędnego wartości. I nie zawiodła się! „Meduza“ Ludomira Różyckiego okazała się owocem prawdziwego natchnienia i złożyła nowe świadectwo o potencji twórczej autora, który w dziedzinie muzyki operowej „debjutował“ już przed kilku laty jako autor dramatu „Bolesław Śmiały“ (Lwów, 1909) uznanego ogólnie za dzieło przełomowe w polskiej twórczości operowej. Nie znając „Bolesława“ trudno orzec, czy i w jakim stopniu „Meduza“ przewyższa go swą wartością i wogóle skonstatować rozwój twórczości operowej Różyckiego.

Do stworzenia nowego dramatu muzycznego natchnął Różyckiego dramat Cezarego Jellenty pod tym samym tytułem. Umysł jego zafrapował renesans włoski i podobnie jak w „Bolesławie“ epokę średniowieczną tak w „Meduzie“ starał się odzwierciadlić czasy Odrodzenia. Czy z równym rezultatem? Pytanie to na razie w części musi pozostać bez odpowiedzi, jednak co się tyczy epoki Odrodzenia, to ta w „Meduzie“ znalazła doskonały wyraz: ujętą i oddaną została doskonale.

Bohaterem głównym dramatu jest Leonardo da Vinci. Idea, jaką Jellenta przeprowadza w dramacie, znaa jest czytelnikom z ostatnich zeszytów „Przeglądu“. Potęgę geniusza artysty zagraża kobieta, piękna Gaspara, do której nieodwzajemnioną miłością pała Leonardo. Nad człowiekiem bierze jednak przewagę artysta, który zrywa krępujące go pęta miłości i, w samoobronie, stawiając czoło demonicznemu urokowi piękności, postanawia zgładzić Gasparę i tym sposobem uratować od zglądady swą siłę twórczą. Narzędziem, zabijającym uwielbianą kobietę, jest własne dzieło Leonarda, obraz brzydkiej Gorgony — Meduzy, namalowany w miejsce rozpoczętego wizerunku Gaspary. Na widok Gorgony i pod wrażeniem słów Leonarda „To ty, niesyta krwi!“ Gaspara pada bez życia.

Że wykrojone z dramatu libretto, z nierozlicznymi w takich wypadkach konsekwencjami, utrudniającymi kompozytorowi pracę nad stroną muzyczną opery stawało do pokonania liczne trudności dodawać będzie zbyteczne. Bądźco bądź Różycki z podjętego zadania wywiązał się pod każdym względem doskonale i stworzył dzieło mające trwałe podstawy do życia. Przeszkody, jakie koncepcjom muzycznym stawiał tekst, w miarę możliwości usuwał zręcznie. Wyzyskując z możliwą ścisłością libretto, niejedną sytuację o zbyt bladej fizjognomji podmałowuje i pogłębia muzyką. A dodać trzeba, że sytuacji takich w librecie naliczyć można sporo. Są one nieraz tak mało mówne, że bez uprzedniego zapoznania się z treścią dramatu niewiele możnaby wywnioskować o ich założeniu. Wogóle, w pracy nad „Meduzą“ pomagało znacznie Różyckiemu doświadczenie, jakie wyniósł z pierwszego swego dramatu „Bolesław“ i jednocześnie usuwało wątpliwości co do strony teatralnej „Meduzy“. Niewątpliwie są w „Meduzie“ ustępy wymagające spotęgowania siły wyrazu dramatycznego, jak np. w akcie I lub w scenie końcowej III-go aktu, lub tam, kiedy zmaganie się człowieka z artystą dochodzi



do apogeum; ale to są detale, które bynajmniej nie wpływają na osłabienie wartości strony muzycznej dramatu. A właśnie ta strona w „Meduzie“ imponuje od początku do końca. Potężny talent Różyckiego występuje w „Meduzie“ w całej swej okazałości i krasie, dając muzykę pełną szczerości i natchnioną. Taka np. scena malowania obrazu Gaspary (akt II) to prawdziwa perła muzyki operowej. Być może, iż przeniesienie się siłą rzeczy podczas tworzenia „Meduzy“ pod niebo Italii podyktowało Różyckiemu niejednen fragment o zbyt włoskiem zabarwieniu, są to jednak ustępy oryginalne, niepodśluchane, a już wcale nienaśladowane. W każdym takcie Różycki jest sobą. Stać go zresztą na to.

Rysem charakterystycznym muzyki w „Meduzie“ jest jej symfoniczność (ten przymiot przeciętni słuchacze przyjęli za ujemną stronę opery, uważając „Meduzę“ za... symfonię z udziałem chórów i solistów). Symfoniczność ta wyraża się w ujęciu całości dzieła oraz w przeprowadzeniu głównych tematów, których „Meduza“ posiada kilka, i które jako motywy przewodnie przewijają się przez cały dramat spowite w piękne tkanki polifoniczne lub zdobne w bogatą szatę harmoniczną. Jak na mistrza kolorystyki orkiestrowej przystało, muzyka „Meduzy“ mieni się stubarwnymi tęczami pomysłów instrumentacyjnych, często olśniewających swym bogactwem różnorodności. W komplecie orkiestry spotykamy celestę, organy, dzwony, gitary etc., słowem Różycki nie ustępuje pod tym względem Straussowi. W muzyce Różyckiego nie ma nic nienaturalnego, naciągniętego, lub podyktowanego rozumem bez udziału natchnienia. Ta zaleta muzyki Różyckiego przyczynia się, że akty II i III „Meduzy“ robią wrażenie niezatarte. Dużą rolę w nowej operze Różyckiego mają chóry (zwłaszcza w akcie I); partje powierzone zespołom chóralnym należą do piękniejszych stron partytury.

Oryginalna idea dramatu, nastęrczyła również dużo twardych szkopułów inscenizacyjnych; nie wszystkie też momenty sytuacyjne pojęła reżyserja z dobrym skutkiem dla całości dramatu. Takie np. „pogwizdywanie“ słowika w ludzkiej osobie (urok dnia wiosennego w I-szym akcie), nagłe „zaćmienia“ na scenie, po to tylko by na ekranie ukazała się głowa Meduzy, niby ilustracja myśli Leonarda, w którego duszy rodzi się postanowienie zgładzenia Gaspary mocą dzieła swego genjusza t. j. wizerunkiem Meduzy z twarzą i oczami pięknej Gaspary, lub po to żeby „ułatwić“ duchom (dawnym wielbicielom Gaspary) błąkanie się po scenie, niefortunny pomysł umieszczenia Meduzy w jakiejś kryjówe w ścianie*), wszystko to robiło wrażenie sytuacji naciągniętych. Zarzut ten—rzecz prosta—nie dotyczy Różyckiego (piszę pod wrażeniem pierwszego wykonania „Meduzy“, w następnych podobno część „pomysłów“ reżyserskich zmodyfikowano na lepsze, część usunięto). Trudno również zgodzić się na pojęcie i dobre oddanie roli Gaspary przez p. Wohl-Lewicką. Czy nie za dużo czułości i rzucania się w objęcia mistrza, do którego Gaspara nie pałała najmniejszą miłością zmysłową? Przytem Gaspara p. Lewickiej robiła wrażenie uosobienia kobiety dalekiej od zdobywania serc męskich, nie znającej co próżność, pycha, żądza hołdów. Gaspara p. Lewickiej to raczej typ kobiety z poza furty klasztornej. Bardzo trafnie pojął za to swą rolę p. Dygas, jako Leonardo. Doskonałą była p. Lachowska, jako modelka (Demela). Czyniąc pewne uwagi reżyserji, należy z drugiej strony podnieść smak w inscenizacji takich momentów, jak np. w scenie portretowania Gaspary (akt II), lub w barwnej scenie w pracowni Leonarda (akt III).

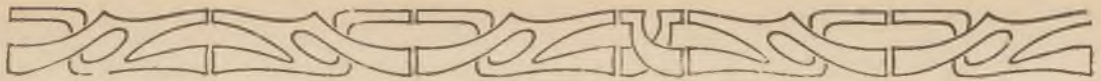
Powracając do szczegółów strony muzycznej opery wypada podkreślić barwnie oddaną muzycznie, pełną życia scenę w pracowni Leonarda; natchniony i podniosły jest ustęp początkowy aktu II-go, w którym rapsod (p. Grąbczewski) przepowiada Leonardowi los i przeznaczenie jego genjusza.

Z uznaniem należy zaznaczyć sumienne wystudjowanie partytury przez p. Ciminiego i jego doskonałą pracę przygotowawczą.

„Meduzie“ życzymy długiego i trwałego żywota na scenach nietylko polskich ale i obcych, do czego ma najzupełniejsze prawo, i mamy nadzieję, że niezadługo z pod pióra Różyckiego wyjdzie nowe arcydzieło literatury operowej.

R. Ch.

*) Obecnie obraz umieszczany bywa na sztaludze.



Korespondencje.

Ze Lwowa.

Zrobię paradoksalne może spostrzeżenie, że „Lwów muzykalny“ jest nim istotnie wówczas, gdy go w porze letnich wywczasów we Lwowie niema... Cisza, spokój, wiele zieleni, wiele czasu na spacer, moc ukojnych uroków przyrody; nerwy wracają powoli do równowagi (wbrew tezie lekarzy o higienicznym oddziaływaniu muzyki), przez pełne bowiem trzy miesiące brak tu zupełny: dzierżącej berto wonnej operetki i opery, pozbawionej znanion polskości; nieczynną jest (handlująca po ofiarnych mozołach minionego sezonu... kamienicami) agencja niemieckich wirtuozów, lekceważących polskie kompozycje; brak w niektórych pismach feljetonów muzycznych — tchnących obłudą i niechęcią dla swojskich wysiłków a olśniewających swadą dziennikarskiej frazeologii; nie ogląda się tej *naszej* publiczności, przepadającej za muzyką i dla niej hojnej, lecz uparcie *obojętnej* wobec twórczości i talentów polskich, słowem: raj błogi spokój, sferyczna muzyka nieśmiertelna wszzechbytu mami, usypia... Aliści poruszyło się miasto słowików, czyni się ruch na plakatowych wymiarach. Oto! z reklamami niezliczonych kino konkurują nadmiernie obfite ogłoszenia odświeżonych, rozszerzonych, lub nowych szkół, instytutów, liceów, przeróżnych systemów i metod (oprócz głównej, zasadniczej: uprawiania swoistego, narodowego stylu), a nieomal połowa prywatnych szkół pobłyskuje atrakcyjnym nazwiskiem firmowym, mającym doskonalic kształcenia przygodnie, prawie że przez okno błyskawicznego pociągu!*) Aliści pojawiły się już pierwsze zgrzyty żółciowych notatek niby zżółkłe liście jesiennego pognoju, teatr wygrywa już ulubione *aije*, zjawiają się wstydlive zapowiedzi nowych programów, zachęcających do abonamentu przy wtórze spadku papierów krajowych i renty państwowej, słowem interesujący sezon 1912/13 — pełen niespodzianek i sensacji!

Wedle wieści programowych zapowiada się ten sezon wcale poważnie, jakkolwiek skape zakreśla on ramy wybitnej twórczości polskiej w zakresie symfonicznym.

To też najsilniej zainteresowała zapowiedź gościny przez znakomitą waszą orkiestrę filharmoniczną pod batutą Z. Birnbauma.

Podobno jednak z rzeczy polskich ma być na pierwszym koncercie wykonana *tylko* symfonia *Paderewskiego* a na drugim, dnia 29 listopada — same utwory obce.

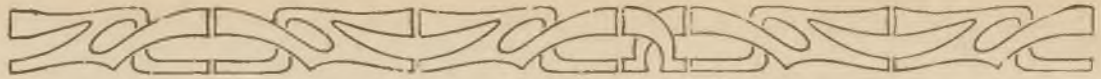
„Tow. Muzyczne“ ma wykonać symfonię Adolfa *Guzewskiego*, zupełnie nieznanego Lwowu, następnie oratorjum „*Quo-vadis*“, „*Oświęcimów*“ i suitę ludową *Ruczynskiego*. Oto wszystko...

Opera wystawiła z powodzeniem i starannie sympatyczne dzieło z roku 1902 Masseneta „*Le jongleur de Notre Dame*“; z polskich nowości zapowiedziano... „*Wandę*“ Dopplera (węgra—czecha—niemca—polaka w natchnieniach twórczych.)

Taki oto jest szkic sezonu nowego. Porównując z programem warszawskim, lwowski przedstawia się zbyt jednostronnym, mało ogólnie europejskim, tem mniej narodowym.

Sezon rozpoczęły dwa religijne koncerty i występ popisowy profesora kursu mistrzowskiej gry przy konserwatorjum, p. Michała Zadory, z Berlina, oraz przygodny występ wiolonczelisty, p. Danczowskiego. Ten ostatni kształcił się w lwowskim konserwatorjum, następnie był uczniem Klengla, obecnie należy do praskiej filharmonji. Grał na koncercie dobroczynnym wobec małej liczby słuchaczy.

*) Pewien poważny pedagog w Monachjum przed znajomym mi muzykiem, redaktorem, nazwał tę metodę—niestety w naszych stosunkach poniekąd racjonalną: „*ein grober Unfug gegen Pedagogie!*“



Michał Zadora, znakomity podobno pedagog, poprzedzony sławą berlińską wirtuoz, przekonał mię, że umie wiele, posiadał technikę nowożytną olbrzymią; indywidualność artystyczna jest jednak niejasna, gra jego—bez głębszej poezji, bez odczucia stylu, poświęcająca bez skrupułu walory prawdziwego artysty — dla olśniewających błysków *wirtuozjerji*. W programie polskiego wirtuoza raził brak polskich, wybitnych po Chopinie twórców.

Gmina ewangelicka zaprosiła prof. Lubricha (jun.) na koncert organowy w swojej świątyni. Program obejmował utwory Bacha, Liszta, Bossiego, Regera, Nowowiejskiego.

Jako właściwą inaugurację sezonu i to niezwykle uroczystą, podniosłą uznano ogólnie—muzyczną część *akademji* w kościele dominikańskim (29 września), posiadającym koncertowy, elektrycznością pędzony organ.

Współdziałały w obchodzie w całodziennym programie cztery chóry: „Tow. muzycznego“ wzmocnionego solistami i „Hejnałem“; towarzystw: „Echa“, „Lutni“ i „Gędzby“ a kulminacyjnym punktem muzycznym obchodu była wspomniana akademja, na którą złożyły się: 22-gi psalm Mikołaja Gomółki (w opracowaniu dra Reissa) *W. Szamotulskiego* „In te Domine speravi“ i — bodaj najcudniejszy z „pokutnych psalmów“ *Orlanda di Lasso*: „Beati quorum remissae sunt iniquitates“ (niestety do połowy skrócony). Dopełniła programu kantata „Piotrowi Skardze“ *Fel. Nowowiejskiego* do słów L. Rydla napisana, oraz organowa fantazja na temat „Bogurodzica“ i mniej odpowiednio wybrany na zakończenie koncert Dienela. Grał Feliks Nowowiejski.

W naszym jednak Pacanowie złośliwe psoty przypadków nie zawsze niespodzianych—są na porządku.

One to zepsuły niemal cały nastrój subtelnie obmyślanego programu, złożonego z wielkim nakładem pracy, przy mozolnem usuwaniu spiętrzonych trudności.

Pan Sołtys w myśl umowy z komitetem podjął się przygotowania całego materiału, lecz zapomina o istnieniu głosów orkiestrowych i o wyszukaniu tej orkiestry. W ostatniej chwili uproszono dopiero jedyną możliwą orkiestrę wojskową, która jednak związana kontraktem dyktuje bezwzględny warunek ograniczonego czasu, z powodu tego kantata Nowowiejskiego musiała być daną zaraz po wstępie a psalmy przesunięto po mowach nieproporcjonalnie długich.

Pan Sołtys nie uprzedziwszy komitetu odwraca wydrukowany porządek wykonania, zaczynając od *Orlanda di Lasso*, zamiast od Gomółki. Pan Sołtys—niepewny czystości intonacji sztucznie skleconego chóru znakomitych solistów i uczniów konserwatorium każe improwizować przygodnemu organiście *interludja!* niwecząc swój własny tryumf wykonania pierwszy raz w kraju tego przedziwnego klasycznej literatury wokalne arcydzieła...

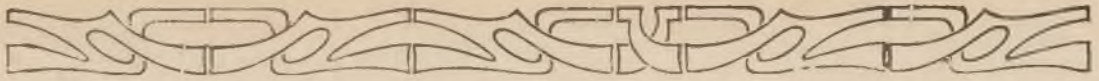
Akordem finalnym był w 15 dni po uroczystości w feljetonie „Słowa polskiego“ oddany iście bałkański strzał z poza płota*), nazywając bezimiennego sprawcę tych okropności — właścicielem „niefortunnej ręki“, „pozbawionego głowy“, który złożył rzekomo egzamin „pierwszorzędnym niszczycielskich zdolności“!...

Zmuszony nieuczciwą taktyką feljetonisty do ujawnienia tych szczegółów przemijającego znaczenia (zrozumiałych z powodu przepracowania ofiarnych jednostek w tego rodzaju obchodach) mam silne przeświadczenie, że intryganckie te metody nie zniechęcą do owocnej realnej pracy *czynnej* dla dobra muzyki naszej, że te *perły* renesansu, będą częściej wykonywane i przygotowywane z pietyzmem. Z tą myślą wdzięczny za trudy komitet ofiarował cały materiał nutowy „Tow. muzycznemu“ oraz „Lutni“.

W ostatnich czasach kilka pism lwowskich w sposób dotąd niepraktykowany—ostro wytyka *metodę* tutejszego pierwszego krytyka i działalność dobrego budowniczego kultury polskiej p. St. N.

Jest to zapewne niezbyt młode świeżo wypoczętemu twórcy piosenki „Romtana—romdyna“. W złym humorze zapewne pisze ostro (może słusznie) o premierze sezonu operowego, o „Ewie“ Lehara, odradzając odwiedzanie teatru i jego „Ewy“. Na odmianę

*) Mierząc we wroga, trafił w mocarstwo zaprzyjaźnione.



zniecierpliwiał się p. Heller, gdyż wnet czytano na murach muzycznego gmachu kolosalne afisze w tonie satyryczno — drastycznym, zapowiadające przygotowanie bezimiennej broszury agitacyjnej na temat—25-lecia działalności publicystycznej p. N.

Równocześnie z tą apaszową formą walki poczęły pojawiać się w brukowym piśmku zjadliwe ataki osobiste i reklamy broszurki, jaka podobno nie ukazała się wcale.

Charakterystycznym jest tu fakt, że p. N. pomawia o autorstwo ulicznej napści podpisanego, w co niestety wielu „posłyszawszy, że zwalczam *otwarcie, rzeczowo* bezwzględna zawziętość p. N. przeciw „młodej Polsce w muzyce“ — uwierzyło.

Marceli Gajewski.

W październiku.



Z Lipska.

Październik, pierwszy miesiąc bieżącego sezonu koncertowego, nie przyniósł nam prawie żadnych nowości, choć mamy już do zanotowania długi szereg koncertów symfonicznych, chóralnych, kameralnych i wirtuozowskich. Ogłoszone na cały sezon z góry programy tutejszych instytucji i towarzystw muzycznych, również nie zapowiadają rzeczy nieznanych, a przynajmniej takich, których zapowiedź mogłaby być frapującą. Na programy czterech pierwszych koncertów Gewandhausu złożyły się znane utwory Handla, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumana, Brahmsa (Symfonia c-moll) i 4-ta symfonia Mahlera. Ancien regime panuje w całym słowa tego znaczeniu. Starzejący się Nikisch coraz rzadziej pokazuje lwie pazury, podany zaś spis nazwisk tegorocznych solistów, wyjąwszy jednego d'Alberty, przedstawia się zupełnie szaro.

Dzielne tutejsze Towarzystwo Muzyczne, Riedel — Verein, pod dyrekcją Jerzego Göhlera zapozna nas z Mahlera „Pieśnią o ziemi“, z „Quatro Pezzi Sacri“ Verdiego i z mszą d-moll Brucknera. Więcej nowości, zwłaszcza z zakresu twórczości francuskiej, zapowiada orkiestra Windersteina.

Bardzo długi szereg solistów przesunął się przez estradę sali Kaufhausu. Dyrekcja Eulenburga niema chwili spoczynku. Co wieczór koncert, a czasami i dwa (długi w sali Feuricha). Obok wybitnych spotyka się i nic jeszcze niemówiące nazwiska początkujących koncertantów, występujących raczej dla krytyki.

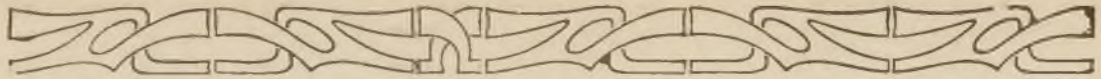
Z sił wybitnych słyszeliśmy: Landowską, Flescha, Lamonda, Pembaura, Eisenbergera, oraz kwartety: Czeski, Szewczyka i Petersburski.

Flesch dał wraz z A. Schnablem wieczór sonat. Grali kompozycje klasyczne Mozarta, Beethovena, Brahmsa prawdziwie po mistrzowsku.

Pani Landowska nadzwyczajnym wykonaniem utworów Bacha i Rameau na klawesenie — wzbudziła entuzjazm. Eisenberger'a porównuje krytyka niemiecka z d'Albertem.

Szkoda, że Warszawa nie miała dotychczas sposobności zapoznania się z grą Józefa Pembaura. Jest to indywidualność zasługująca ze wszechmiar na uwagę. Wybijający się bardzo szybko na czoło muzyków niemieckich, jako jedyny w swoim rodzaju pjanista — poeta, uzyskał Pembaur w r. b. tytuł profesora gry fortepjanowej konserwatorium tutejszego. Wielu polaków, o nazwiskach dziś już nawet znanych, korzystało z cennych jego wskazówek, gdyż istotnie jest to obecnie pedagog w Lipsku jedyny.

Uwadze naszego świata muzycznego gorąco polecam jego dziełko „O poezji gry fortepjanowej“ („Von der Poesie des Klavierspiels“ München 1911), które ukazało się przed rokiem na półkach księgarskich. Pomijając czysto subiektywne zapamiętania autora na wartości estetyczne, książka ta zawiera bardzo wiele technicznych wskazówek, prawdziwie cennych, ujętych w zwarty system, o fizjognomji wyraźnej, zdecydowanej, uduchowionej bardzo wzniołym pojmowaniem zadania artysty. 26-go b. m. dał koncert złożony z utworów Beethovena. Grał niemal bezpośrednio po Lamondzie, którego uważają tutaj za najwybitniejszego współczesnego beethovenistę.



W rezultacie jedna i ta sama publiczność i krytyka witała obu artystów z jednokowym zapałem, nie szczędząc im zupełnie zasłużonych pochwał i oklasków za chwile prawdziwie niezapomniane.

Na pierwszym koncercie Towarzystwa Muzycznego wystąpił, jako solista, Paweł Kochański. Ostatni raz słyszałem tego artystę przed dwoma laty. W wykonaniu obecnym koncertu Dworzaka wykazał postęp bardzo duży. Technikę wyrównał w znacznym stopniu, choć brak mu jeszcze tego niezbędnego pogłębienia muzycznego, które jedynie nadać może interpretacji rzetelny, estetyczny walor. Wprawdzie, koncert Dworzaka nie należy do zadań najwdzięczniejszych i zdaje się, że nie zupełnie odpowiada indywidualności p. Kochańskiego. Z technicznej zato strony można się zachwycać czystością i absolutną rytmicznością gry p. Kochańskiego. Wyczuwa się w niej również niezwykłą szczerłość i temperament muzyczny, wrodzone zamiłowanie do dźwięku skrzypcowego, rzadko spotykane u współczesnych skrzypków niemieckich. Publiczność i krytyka przyjmowały artystę bardzo owacyjnie.

Tegoroczny sezon muzyczny otworzył uroczysty „tydzień“ tutejszej Szkoły św. Tomasza (Schola Thomana), która w r. b. święci 700 letnią rocznicę swojej egzystencji. Szkoła ta, mająca za zadanie uprawianie chóralnego śpiewu kościelnego (specjalnie protestanckiego), obchodziła jubileusz całym szeregiem koncertów i widowisk teatralnych, wykazując ogromną muzyczną i wogóle estetyczną kulturę. Specjalnie interesującym był koncert, na program którego złożyły się kompozycje najśłynniejszych mistrzów, a zarazem kantorów przy kościele św. Tomasza w Lipsku i eo ipso kierowników chóru szkoły tego imienia. A szereg to długi z Seb. Bachem na czele: Jerzy Rhav, Calvisius, Schein, Kuhnau, Th. Weinling, M. Hauptman, E. Fr. Richter i W. Rust, że wymienię tylko najślawniejszych. „Tomańczycy“ — jak się ich tutaj popularnie nazywa („Thomaner“) cieszą się zupełnie zasłużoną sympatją i powodzeniem. Jest to wogóle instytucja w swoim rodzaju jedyna. Sobotnie motety, dostępne bezpłatnie dla wszystkich bez wyjątku, są źródłem najczystszych estetycznych wrażeń. Zwłaszcza utwory Sebastjana Bacha, którego imię jest niejako ich godłem, odtwarzają niezrównanie.

St. Woyna.

W październiku.



Z Moskwy.

Prawie równocześnie ze sceną krakowską wystawił teatr Stanislawskiego „Peer Gynta“ Ibsena (po raz pierwszy w Moskwie) ze słynną muzyką Griega. Zaznaczyć należy, że talent dramaturga stoi tu prawie na równym poziomie z talentem kompozytora. Grieg zilustrował dramat tak jak go pojął głęboko i volens nolens w tym związku muzyki z dramatem, ten ostatni w niektórych scenach przegrywa na sile wyrazu. Gdzie bowiem dramat oddziela się od tła muzycznego, tam czyni silniejsze wrażenie i przeciwnie—w miejscach, gdzie muzyka nie sięga wyżyn twórczości, tam dramat usuwa ją na plan drugi i wówczas mniej się ją zauważa. Jako przykład przytoczyć można scenę śmierci Azy. Słuchacz jest tu niepodzielnie w władzy dramaturga i aktora; tu twórczość Ibsena góruje nad Griegiem. I przeciwnie: scena oczekiwania Solvejgi na Gynt'a, tak piękna muzycznie, tuszuje akcję dramatu. Z przyczyn powyższych wrażenie zostaje niejasne i nieco rozprężone. Niewielka stosunkowo orkiestra teatru artystycznego nader pomyślnie wywiązała się ze swego zadania.

Muzyka symfoniczna jest obecnie w pełnym rozkwicie. Cesarskie towarzystwo muzyczne dało pierwszy (z cyklu 8-miu) koncert symfoniczny, złożony wyłącznie z dzieł Głazunowa (z powodu jego 30-lecia działalności kompozytorskiej, którą obchodzono na tym koncercie uroczystie). Wykonane były pod dyрекcją kompozytora, symfonia druga (fis-moll), poemat fantastyczny „Las“ i „Fantazja Fińska“. Nowy koncert fortepjanowy f-moll op. 92 z powodzeniem odegrał młody pianista (znany Warszawie), Orłow.

Towarzystwo Filharmoniczne dało już dwa koncerty (obydwa pod dyрекcją Rachmaninowa), z których pierwszy był nieudatny. Wykonano symfonię Berlioza



„Epizod z życia artysty“, suitę baletową Głazunowa (jeden ze słabszych utworów jubilata, symfonię Mozarta g-moll, warjacje Areńskiego (na temat Czajkowskiego) dość szablonowe i uwerturę do „Oberona“ Webera. Solista pierwszego koncertu, Heking, (wiolonczelista) odegraniem banalnego koncertu Lalo wykazał, że estrada koncertowa nie jest dla niego miejscem odpowiednim.

Chcąc wynagrodzić rozczarowanie, dyrekcja zaprosiła na solistę drugiego koncertu Józefa Hoffmana. Dwa koncerty fortepjanowe: b-moll Czajkowskiego i Es-dur Liszta odegrane były po mistrzowsku wywołując zachwyt prawdziwy wśród wybrednej publiczności moskiewskiej.

Dyrekcja Kusewickiego (prócz poprzedniego cyklu koncertów z dzieł Czajkowskiego) dała pierwszy swój koncert symfoniczny. Pod dyрекcją samego organizatora wykonano: czwartą symfonię Beethovena B-dur i „Karnawał rzymski“ Berlioza. Solista, świetny wirtuoz, Busoni, grał z orkiestrą „Danse macabre“ Liszta i koncert Es-dur Beethovena. O ile pierwszy utwór wykonany był bez zarzutu nie można tego powiedzieć o koncercie Beethovena, który Busoni w niektórych miejscach przerabiał i dodawał niepotrzebne nuty w akordach. Sądzę, że Beethovena najlepiej... nie „poprawiać“. Dodać należy, że p. Kusewicki organizuje w sezonie bieżącym jeszcze 16 poranków symfonicznych po cenach przystępnych (prócz 8 koncertów tradycyjnych). Do programów tych poranków wejdą między innymi wszystkie symfonie Beethovena. Na solistów zaproszono przeważnie siły młode, które nie miały dotąd możliwości wykazania swego talentu wirtuozowskiego.

Prócz wyżej wymienionych koncertów, odbyła się tu i ma odbyć niezliczona liczba występów solowych, o których nie sposób pisać oddzielnie. Ograniczę się do wymienienia tylko ciekawszych. Grali: Busoni (dwukrotnie; między innymi usłyszeliśmy szereg nieznanych dzieł Liszta z manuskryptów), Hoffman (dwa koncerty), prof. Igumnow (3 koncerty złożone wyłącznie z sonat Beethovena w liczbie 11-tu), Sibor (skrzypce) i prof. Goldenweiser (wieczory sonat skrzypcowych). Takież wieczory dali Mejczyk (pianista) i Mogilewski (skrzypce). Z artystów polskich (prócz Hoffmana) usłyszymy w sezonie bieżącym p. Wandę Landowską.

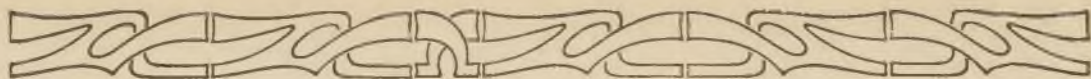
Aleksander Wielhorski.

W październiku.

Z Filharmonji.

= **Koncert prof. H. Melcera.** Mało mamy artystów tej miary, co prof. Henryk Melcer. W każdej z tylu różnorodnych gałęzi muzyki, które uprawia, czyto jako kompozytor, pianista-wirtuoz, kapelmistrz, czy pedagog, składa wymowne dowody swej głębokiej inteligencji muzycznej, oraz talentu wybitnego. Tak, Melcer to artysta z krwi i kości, umiejący czuć i myśleć muzycznie i postępować zawsze w imię haseł prawdziwej sztuki. Ceniąc wysoko godność artysty, być może zatarasował sobie drogę do powodzeń i wychylił niejedną czasę goryczy, ale za to pozostał wierny przykazaniom sztuki i umiłowanym przez się ideałom i z dumą może powiedzieć, że obce mu są koncesje na rzecz tanich sukcesów, że ignorował metodę „chodzenia koło swoich interesów“.

Na koncert Melcera stawiała się do sali Filharmonji spora liczba słuchaczy, którzy tą drogą pragnęli zadokumentować swoje uznanie dla jego talentu. Wykonanie obfitego i doborowego programu, w którym, obok cennych utworów koncertanta, zamieszczono tak poważne dzieła, jak koncert d-moll Brahmsa, Toccata Debussy'ego, Legendę Różyckiego, oraz szereg kompozycji Chopina, miało cechy wysokiego artysty i owiane było wysoką kulturą. Perlista sprawność palcowa, która u Melcera doszła do szczytu doskonałości, łączy się z niezakazitelną czystością gry, niezamąconą najmniejszym uchybieniem przeciwko rytmice. A przytem w grze Melcera jest tyle finezji, taki umiar w stosowaniu światłocienia, taka szczerłość w interpretowaniu, że, słuchając go, przeżywamy wrażenia, które na długo pozostają w duszy. Z utworów



własnych grał Melcer koncert c-moll i prawdziwe perły literatury fortepjanowej „Morceau fantastique“, „Prząśniczkę“, „Kozaka“ i „Pieśń wiosenną“.

Koncert rozpoczęła uwertura Beethovena „Egmont“, którą, jak również towarzyszeniem do koncertów, dyrygował Zdzisław Birnbaum.

= **I-szy wielki abonamentowy koncert symfoniczny z udziałem pani Litwinne.** Zarówno program jak i solistka zupełnie odpowiadały nazwie koncertu.

Część orkiestrową reprezentowały dwa potężne dzieła: Młynarskiego symfonia F-dur i C. Francka poemat symfoniczny „Strzelec potępiony“. Oba utwory znane są już w Warszawie, (co do ostatniego możnaby zrobić zastrzeżenie, że zbyt rzadko zamieszczany jest na programach koncertowych). Symfonię Młynarskiego słyszeliśmy dwukrotnie w sezonie 1910/1911, pod dyрекcją autora. Od tego czasu uległa ona pewnym zmianom, które dodatnio wpłynęły na całość dzieła, podniosły jeszcze bardziej jego wartość i jednocześnie złożyły nowe dowody, jak dużą dozę samokrytycyzmu posiada twórca i jak surowym sędzią jest wobec własnej pracy, która — mimo iż uznaną została za owoc dojrzały i skończenie doskonały, nie zadowalała jego poczucia artystycznego. Zmiany zaszyły przeważnie w części pierwszej (Durchführung) i w ostatniej; szczęśliwym pomysłem, nadającym dziełu jeden więcej rys polskości, jest wprowadzenie do tej części, jako motywu, krakowiaka „Albośmy to jacy tacy“ (tej samej melodji użył in illo tempore I. Dobrzyński w swojej symfonji „konkursowej“). O dziele Młynarskiego pisaliśmy obszerniej swego czasu; dziś ponownie stwierdzamy, iż jest to cenny nabytek dla naszej literatury symfonicznej, posiada, oprócz pierwszorzędnych zalet technicznych, znamiona indywidualności i głębokiej myśli. Nie wątpimy, że w twórczości Młynarskiego symfonia F-dur zapoczątkuje szereg dzieł pokrewnych o równie wysokiej wartości.

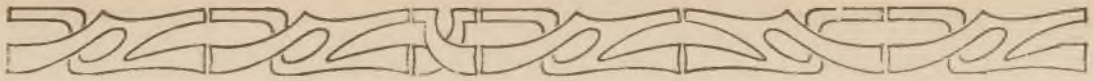
Atrakcją koncertu była pani Felja Litiwinne, śpiewaczka o wielkiej kulturze muzycznej, niezrównana interpretatorka arcydzieł muzyki wagnerowskiej. Bogactwo materiału głosowego, posiadającego tyle świeżości i metalicznej siły w brzmieniu, imponująca sprawność techniczna, czystość intonacji, smak w frazowaniu i inteligencja to zalety, które każą uważać p. Litwinne za artystkę skończoną. Śpiewała arję z „Alcesty“ Glucka, partję Brunhildy ze „Zmierzchu Bogów“ i nad program szereg pieśni Beethovena, Schumana i Chopina, wywołując niezatarte wrażenie i burzę oklasków.

Oprócz symfonji Młynarskiego i poematu symfonicznego Francka orkiestra pod dyr. Z. Birnbauma artystycznie wykonała marsza żałobnego ze „Zmierzchu Bogów“ i towarzyszyła do niektórych numerów p. Litwinne.

= **Wieczór pieśni F. Litwinne (5/XI).** Była to prawdziwa biesiada duchowa. Z estrady popłynęła sztuka w prawdziwej swej szacie i przepychu; na sali panował nastrój poważny, podniosły. Jako pieśniarka zaimponowała p. Litwinne bogatym i różnorodnym programem, obejmującym szereg utworów od najbardziej klasycznego do najbardziej modernistycznego charakteru (Gluck, Wagner, Chopin, Schuman, Debussy, Rachmaninow, Kronenberg, nie licząc naddatków), oraz wysoką muzykalnością, która umożliwia jej wniknąć w ducha odtwarzanych kompozycji i różnorodność stylów i nastrojów oddać z całą dokładnością i w myśl intencji autorów. Clou wieczoru stanowił cykl pieśni Schumanna „Miłość poety“ do słów Heinego i „Śmierć Izoldy“; ostatni utwór, oddany przez śpiewaczkę kształconą na Wagnerze, wywarł silne wrażenie.

Akompanjował p. Litwinne i grał kilka kompozycji solo p. Weiss (z Paryża). Właściwie nie była to gra, a parodia gry, coś w rodzaju odczytywania nut dla zabicia czasu. Jeżeli p. Weiss marzy naprawdę o karierze wirtuozowskiej, radzimy mu szczerze zmienić co rychlej zawód i nie powiększać grona pianistów-dyletantów.

= **Koncert symfoniczny z udziałem Jana Manena.** Manen w zupełności zasługuje na zaliczenie go do liczby skrzyptków pierwszorzędnych. Nie imponuje siłą tonu, ani temperamentem, to prawda, (obecność tych przymiotów pozwoliłaby mu walczyć o palmę pierwszeństwa z potentatami tej miary, co Ysaye, Kreisler, Thibaud i in.), ale za to gra jego jest skończenie doskonałą pod względem subtelności wykonania, czystości dźwięku i poczucia stylu. Pewien chłód, jakim tchnie często interpretacja Manena wynagradza wrodzona muzykalność i śpiewność tonu, posiadającego dużo liryzmu mile pieszczącego ucho słuchacza. A gdy do tego dodamy opanowanie instrumentu, wysoko rozwiniętą technikę (wspaniałe trele, gamy, pasaże, staccata) suma



zalet nie tylko zrównoważy braki, których poskapila mu natura, ale będzie miała nad nimi dominującą przewagę.

Na dwóch przeciwległych biegunach znajdujące się style muzyki Schuberta (niedokończona symfonia) i R. Straussa („Tak rzecze Zarathustra“) odczute były przez p. Birnbauma z maestrią i odtworzone z precyzją.

= **Koncert niedzielno-popołudniowy (10/XI).** Cztery symfonie w programie i pełna sala Filharmonji to zjawisko nadspodziewane, pozwalające wnioskować, że Warszawa pod względem muzykalności zrobiła duży krok naprzód i stara się stać na poziomie pierwszorzędných ognisk muzycznych europejskich. To tłumne stawienie się publiczności na koncert bez udziału solisty jest zarazem wymownym dowodem rozbudzonego zamiłowania do muzyki symfonicznej, do audycji poważnych, w których powodem do... ciekawości jest nie tyle odtwórca, ile samo dzieło; to dobry omen, pozwalający W. O. F. stawiać na przyszłość śmiałe horoskopy. Bezwątpienia są to owoce pracy długotrwałej, do której niejedną cegiełkę dołożyli i ci, co pierwsi zaszczyliali kulturę muzyczną na gruncie warszawskim.

Wykonanie programu, złożonego z jednoczęściowej symfonji D-dur Filipa Em. Bacha, I-szej symfonji Haydna, I-szej Beethovena i symfonji D-dur Mozarta, miało na sobie cechy pietyzmu i sumiennego przygotowania. Dyrygował Zdzisław Birnbaum.

R. Ch.

= **III-ci poranek ludowy.** Wobec zapełnionej po brzegi sali odbył się trzeci z rzędu poranek, który prócz produkcji orkiestrowych zawierał również w programie numer solowy, wykonany przez p. Zofję Smotrycką-Goebel, przedstawicielkę sztuki wokalne.

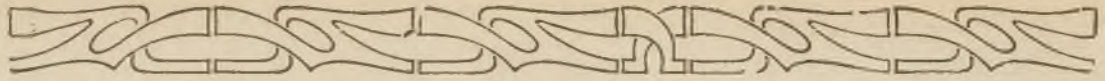
Uzdolniona śpiewaczka odtwarzała z wdziękiem pieśni Karłowicza („Pod jaworem“) i Niewiadomskiego („Między nami nic nie było“), zdobywając życzliwe oklaski, za które odwzajemniła się nadprogramowymi dodatkami („Znasz-li ten kraj“ i śylną arją z „Toski“ Puccini'ego).

Orkiestra pod sprawną dyrekcją utalentowanego muzyka, Józefa Ozimińskiego, wykonała cały szereg utworów, umiejętnie wybranych (uwertura Webera, wyjątek z opery Opieńskiego „Marja“ i t. d.), które wysłuchano z zajęciem.

Przypuszczać należy, iż zainicjowane przez Warsz. Ork. Filharm. poranki wywalczyły już sobie trwałe powodzenie i cieszyć się będą nadal życzliwą sympatją i uznaniem, czego dowodem coraz liczniejszy napływ słuchaczy, wśród których z przyjemnością zauważyć można bardzo dużo młodzieży, interesującej się sztuką muzyczną.

= **Wieczór Griega.** Widocznie muzyka Griega potrafiła zdobyć sobie u nas licznych i stałych wielbicieli, gdyż koncerty, poświęcone twórczości tego kompozytora, cieszą się zazwyczaj powodzeniem. Koncert omawiany nie stanowił pod tym względem wyjątku, zwłaszcza, że program zawierał szereg pięknych, popularnych utworów z „Peer Gyntem“ na czele. Ciekawym numerem była sonata skrzypcowa F-dur; w wykonaniu tego utworu, oprócz utalentowanego artysty, Józefa Ozimińskiego, który z właściwą sobie umiejętnością i poczuciem odtworzył partję skrzypcową, wziął również udział prof. Ludwik Urstein, wybitny pianista-pedagog, ukazujący się, niestety, w ostatnich czasach nadzwyczaj rzadko na estradzie koncertowej. Interpretacją pięknej partji fortepjanowej dowiódł prof. Urstein raz jeszcze, iż nie tylko jako akompanjator, lecz również jako kameralista stoi na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Obydwuch wykonawców przyjmowano nadzwyczaj serdecznie, darząc hucznymi oklaskami, zwłaszcza po ostatniej części sonaty. Produkcjami orkiestrowymi kierował Zdzisław Birnbaum z niepospolitym artystyzmem, rzeźbiąc prześlicznie subtelne szczegóły muzyki Griega.

= **IV poranek ludowy.** Solistką tego poranku była p. Helena Ostrzyńska, znana jako utalentowana pianistka i doskonała akompanjatorka. Wykonała „Legendę“ Paderewskiego, etiudę Liszta oraz dodany nad program polonez As-dur Chopina. Młoda artystka, posiadająca miły ton i znacznie rozwiniętą technikę, cieszyła się powodzeniem, zwłaszcza po odegraniu trudnej i efektownej etiudy Liszta, dającej wy-



konawcy możność popisania się rozlicznymi szczegółami sprawności palcowej. W istocie z programu p. Ostrzyńskiej utwór ten wypadł najlepiej.

Z dzieł orkiestrowych usłyszeliśmy kompozycje Moniuszki, „Odgłosy pamiątkowe“ Noskowskiego, „Finlandję“ Sibeliusa i t. d.

Orkiestrze przewodził Józef Ozimiński. Sala była pełna.

A. Zabłocki.

Nowości wydawnicze.

Ks. Kazimierz Klein: Op. 14. Kantata. (Księgarnia św. Wojciecha, Poznań).

Utwór ten, nagrodzony na konkursie skargowskim w Poznaniu, ze względu na swe rozmiary i nikłą treść nie zasługuje wcale na powyższą nazwę. Jest to właściwie niewielka pieśń na chór mieszany, lub dwa głosy równe w towarzyszeniu fortepjanu, utrzymana w poważniejszym stylu, nie posiadająca jednak wybitniejszej wartości artystycznej. Wytknąć należy brak płynności melodyjnej i pospolitość inwencji.

Ks. Wacław Gieburowski: Kantata. (Księgarnia św. Wojciecha. Poznań).

Kompozycja powyższa pochodzi również z konkursu Skargowskiego w Poznaniu, na którym otrzymała pierwszą nagrodę. Imię autora, jakkolwiek mało znane (u nas) cieszy się już pewnym rozgłosem, dodając zwłaszcza z tej pracy konkursowej. Kantata na chór mieszany, albo dwa głosy równe z tow. fortepjanu, napisana w szlachetnym, podniosłym stylu składa wymowne świadectwo o talencie księdza-kompozytora, któremu przyznać musimy prawdziwy artyzizm i poważną wiedzę fachową. Piękna struktura, ciągłość rysunku melodyjnego, ruchliwe, ładne prowadzenie głosów, interesujące towarzyszenie fortepjanowe, wreszcie wzorowe harmonje i umiejętne operowanie grupami wokalnemi dla osiągnięcia żądanych efektów składają się na całość wzniosłą, majestatyczną, pozostawiającą wrażenie głębszej natury artystycznej. Kantatę ks. Gieburowskiego gorąco należy polecić uwadze kierowników stowarzyszeń chóranych.

Ks. Dr Józef Surzyński: Op. 30. Kantata Jubileuszowa (Księgarnia św. Wojciecha, Poznań).

Utwór ten do słów Skargi („Wychwalajny mężę przestawne“), w tym samym

układzie, co obydwie kantaty poprzednich autorów, wyszedł z pod pióra znanego kompozytora muzyki religijnej. Nie wdając się więc w szczegóły, wystarczy zaznaczyć, że nowy ten utwór posiada cechy, które spotykaliśmy w poprzednich pracach kompozytorskich autora.

A. Zabłocki.

Janusz Kopczyński: Kwartet № 1, op. 9 na tematy rosyjskie. Wydawnictwo Piwarskiego i S-ki w Krakowie.

Opracowanie motywów ludowych może iść w dwóch kierunkach: albo autor wyrzeka się swojej indywidualności i stara się zachować pierwotny ludowy charakter tych pieśni, albo odwrotnie używa je tylko za temat do pracy twórczej. Że opracowanie i wyzyskanie tematów pieśni ludowych nie jest rzeczą łatwą i nie dostępne talentom przeciętnym dowodzić zbyteczne. Kwartet p. Kopczyńskiego może służyć za dobry przykład, jak się nie powinno opracowywać tematów ludowych. Przedewszystkiem sam wybór tematów jest b. niefortunny: mamy tyle ładniejszych rosyjskich pieśni ludowych; sentymentalna harmonizacja zmieniła je bardzo na niekorzyść, a brak inwencji w opracowaniu tematycznym, czyni ten utwór niezbyt wartościowym.

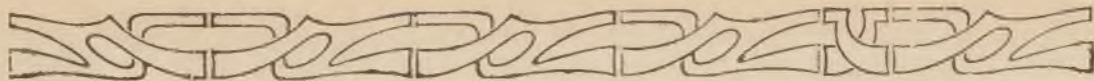
Wł. Rzepko: Ilustracja muzyczna do poematu Lenartowicza „Raclawice“. Suita złożona z sześciu numerów. Wydawnictwo L. Idzikowskiego (Kijów).

Do słów Lenartowicza dorobił p. Rzepko śpiew i melodeklamację z tow. fortepjanowem. Ładny jest wstęp (forte-pjan), na wyróżnienie zasługuje № 4. Niektóre numery utrzymane są w stylu narodowym.

L. Karaffa.

Henryk Opieński: Andante religioso na skrzypce lub wiolonczelę z tow. fortepjanu. Wydawnictwo S. A. Krzyżanowskiego (Kraków).

Pełne liryzmu Andante posiada tak cenne zalety jak szczerść inwencji i brak wszelkiej pozy. Przymioty te uwy-



datniają się w rozlewnej, pełnej poetycznego nastroju melodji, w harmonjach nieprzesadnych, ale i niebanalnych. Słowem przy całej skromności środków, któremi Opieński wypowiedział swe myśli muzyczne, Andante przykuwa uwagę od pierwszego do ostatniego taktu i liczyć może, że wejdzie do stałego repertuaru naszych skrzypków i wiolonczelistów.

R. Ch.

Utworki nadesłane do oceny:

Wł. Rzepko: „Grundwald“. Ilustracja muzyczna. Nakład L. Idzikowskiego.

W. Landowska: „Jesień“ na skrzypce i fortepjan. Nakład Gebethnera i Wolffa.

Prasa polska o muzyce.

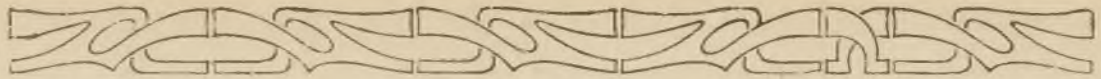
Przegląd ostatnich prac historyczno-muzycznych.

Zeszyt październikowy „Biblioteki Warszawskiej“ informuje swoich czytelników o ostatnich pracach historyczno-muzycznych polskich. Artykuł wyszedł z pod pióra dra J. W. Reissa.

„Coraz bujniejszy jest plon pracy w dziedzinie, do niedawna odłogiem u nas leżącej—pisze dr Reiss. Trudno osądzić, czy w tym samym stosunku rośnie zajęcie ogółu dla źródłowych badań historyczno-muzycznych, przynoszących nieustannie nowe szczegóły i docierających do epok, przesłoniętych mgłą tajemniczości. Możliwe przypuścić, że ogół odczuwa instynktownie doniosłość sprawy, lecz poza objawami zewnętrznego zainteresowania omija dość chłodno publikacje lub prace, rozsiane po pismach fachowych. Powstały ubiegłego roku w Warszawie „Kwartalnik Muzyczny“, który mógłby i wytworną szatą zewnętrzną, i doborową treścią zawartych w nim rozpraw mierzyć się z pierwszorzędnymi wydawnictwami zagranicy, musi, jako pismo, skupiające wyniki ścisłych, analitycznych badań, liczyć w rzeczywistości na bardzo szczupłe grono czytelników, gdyż potrzeby szerszych kół muzycznych zaspakaja również w Warszawie wychodzący „Przegląd Muzyczny“, ten zaś nie może w ramach swoich pomieszczać źródłowych rozpraw historycznych, opar-

tych na mechanizmie drobiazgowej pracy, lecz daje informujące artykuły, będące w najogólniejszych rzutach perspektywicznych odbiciem chwili bieżącej i odzwierciedleniem współczesnych prądów. Kto nie chce, by rezultaty zmuśnionej pracy dla braku zrozumienia wśród ogółu tonęły niepostrzeżenie w stosach bibuły, zniewolony jest korzystać z gościny pism zagranicznych, a w szczególności niemieckich, uwzględniających skwapliwie wszelki materiał źródłowy, jako cenny przyczynek do ogólnego obrazu historycznego; fakt ten nabiera dla nas szczególniejszej wagi, gdyż zmusza obcych do zajęcia się dziejami naszej muzyki i poszanowania jej świetnej przeszłości. W bieżącym roku ukazała się w organie międzynarodowego towarzystwa muzycznego „Internationale Musik-Gesellschaft“ obszerna praca d-ra Adolfa Chybińskiego p. t. „Polnische Musik und Musikkultur des 16 Jhts. in ihren Beziehungen zu Deutschland“ i artykuł podpisany o psalmach Mikołaja Gomółki, mający za cel zwrócenie uwagi zagranicy na tę wyjątkową postać.“

Poddawszy ocenie prace dra Chybińskiego „Polnische Musik etc.“, o której dr Reiss pisał również w „Przeglądzie muz.“ (zeszyt 11 z r. b.), wspomina autor następnie o innej rozprawie dra Chybińskiego: „Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens“ wydanej niedawno u Breitkopfa i Härtla w Lipsku i podaje ją dość wyczerpującej krytyce. O książce tej podawaliśmy już sprawozdanie w № 13 z r. b.; uzupełniamy je jeszcze kilku szczegółami, zaczerpniętymi z zamieszczonego w „Bibliotece Warszawskiej“ artykułu dra Reissa: „Zakres wymagań, stawianych dyrygentowi, był bardzo rozległy, gdyż obok wprawy praktycznej obejmował przedewszystkiem dokładną znajomość teorii muzycznej i techniki kompozytorskiej, a nadto krytyczną zdolność, wnikającą w intencje kompozytora i umiejacą ocenić artystyczną wartość utworu. O spełnienie tych warunków nie było trudno, gdyż w wieku XVI łączyła się w jednej osobie rola dyrygenta z rolą kompozytora: stanowisko odtwórcy-wirtuoza w dzisiejszym znaczeniu obce było pojęciom dawnych stuleci. Dopiero wskutek doniosłych zmian, jakie dokonały się w rozwoju muzyki na przełomie XVI i XVII w., gdy muzyka instrumentalna stała się samodzielnym



czynnikiem artystycznym, dyrygent-odtwórca uniezależnił się od kompozytora. Dawniejsza technika dyrygowania różniła się wielce od techniki dzisiejszej, zwłaszcza w epoce wielochórowości, rozwiniętej przez weneccjan i wymagającej opanowania potężnego aparatu wokalnego: każdy chór miał osobnego kapelmistrza, który oglądać się musiał na naczelnego dyrygenta, nadającego zapomocą ujednostajnionego tempa i dynamicznych odcieni właściwą fizyognomję interpretacji utworu. Z biegiem czasu zakorzenił się zwyczaj głośnego dyrygowania (zapomocą laski lub zwoju nutowego), który przetrwał do drugiej połowy XVI w.; gdy zaś nie tylko dyrygent, ale i wykonawcy orkiestry lub chóru poczuli głośno wybijać takt uderzeniem stóp i gdy zakradać się zaczęły liczne nadużycia, mącające jedność taktu i równomierność tempa, wówczas wystąpiło wielu teoretyków z żądaniem usunięcia kapelmistrza, jako czynnika bezużytecznego a nawet szkodliwego. Mimo tej kampanji, kwestjonującej rację bytu dyrygenta, stanowisko jego przetrwało ataki opozycji i w ciągu w. XVIII doznało doniosłych przemian: stało się to za sprawą dyrygentów, stojących na czele słynnej orkiestry manheimskiej, Stamitza, Cannabicha, zarazem znakomitych kompozytorów, którzy dawnego kapelmistrza, mechanicznie wybijającego takt, przeobrazili w artystę, idącego za subiektywnym odczuciem.“

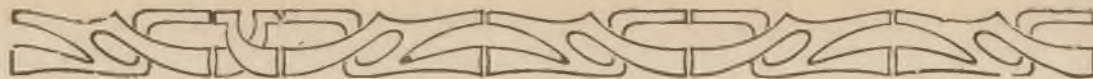
Trzecią pracą historyczno-muzyczną, omawianą przez dr Reissa w „Bibliotece W.“ jest drukowane w krakowskim „Museionie“ i w „Przeglądzie muz.“ (zeszyt 11 z r. b.) studjum dra Zdzisława Jachimeckiego p.t. „Stefan Arteaga i R. Wagner, jako twórcy dramatu muzycznego.“ Znajomości czytelników w formie skondensowanej ale jasnej z ideami Arteagi, uzupełnia dr Reiss prace Z. Jachimeckiego następującymi szczegółami:

„Nie można uważać Arteagi za jedyne i pierwszego zwiastuna wagnerowskich idei dramatyczno-muzycznych, gdyż mnóstwo punktów stychnych spotykamy już przed Arteagą we francuskiej estetyce muzycznej: zwłaszcza epoka encyklopedystów obfituje w myśli pokrewne, a głębią poglądu i rozległością horyzontu poniekąd bliższe ideałowi Wagnera. Wszak już Batteux (1746), Diederot i Rousseau tęsknią za uniwersalną sztuką, splata-

jącą poezję, muzykę, malarstwo i taniec w organiczną całość, zaś w dziesięć lat przed Arteagą anonimowo wydana rozprawa: „Traité du mélodrame ou réflexion sur la musique dramatique“ (której domniemanym au'orem jest Delisle de Sales) upatruje w dramacie „l'union de tous les arts“. W poglądzie Arteagi na akcję i rodzaj treści w dramacie muzycznym można widzieć refleks tych samych zapatrywań Rousseau'a, który domaga się prostoty i sprowadza akcję do kilku zasadniczych linii bez sztucznego pogmatwania: realizacją tych założeń była jego jednoaktowa opera: „Le devin du village“. Niemal identyczne zdania o duecie wokalnym wypowiedzieli z Arteagą już przedtem Melchior, Grimm i Rousseau, pragnąc przeobrażenia duetu w dramatyczny dialog i godząc się na jego użycie tylko w momentach najwyższej namiętności. Również i poglądy na rolę melodji, jako najistotniejszego środka muzycznego wyrazu, uderzają u Rousseau'a i Arteagi daleko idącym podobieństwem; tylko, gdy Arteaga rozstać się nie może jeszcze z formą arji operowej, to Rousseau chciałby śpiew przeobrazić w jedną wstęgę melodyjną, biegnącą konsekwentnie i równolegle z myślą i nastrojem słowa poetyckiego i tem samym zbliża się bardziej do pojęcia wagnerowskiej „melodji ciągłej“.

Przegląd czasopism muzycznych.

— W „Musical Courier“ (Nowy-Jork), w zeszycie z dnia 11 września r. b., zamieszcza p. Helena von Tidebühl artykuł poświęcony muzyce polskiej i w znacznej części warszawskiej orkiestrze Filharmonicznej i jej obecnemu kierownikowi, Zdzisławowi Birnbaumowi. Pomimo patetycznego uwielbienia dla muzyki polskiej i ich młodych twórców, artykuł pisany jest ręką nieznaną stosunków muzycznych Warszawy. Oto mała próbka: Filharmonja warszawska — według słów p. Tidebühl — powstała w r. 1900; pierwszym kapelmistrzem był Noskowski (sic!) dyr. konserwatorjum (!); po nim nastąpili: Reiehman (!) Młynarski (!) Prohaska, Rezniczek. W r. 1903 zreorganizował orkiestrę Lubomirski i był jej kierownikiem; jego następcami byli Fitelberg, obecnie Birnbaum i t. d. Najlepszą i najbardziej... wiarogodną częścią artykułu są podobizny Z. Birnbauma i grupy członków orkiestry Filharmonicznej.



— **Hudebni Revue.** W I (październikowym) zeszytzie, rozpoczynającym 6-ty rok wydawnictwa, zamieszcza: Korespondencja Smetany z drem Prochazką (Löwenbacha), O współczesnej metodzie gry fortepjanowej (Hoffmeistera), Franciszek Schrecker (Walesza), Ferd. Laub (Hulki), Monopol Bayreuthu (Hlavacza), Eleonora d'Ehrenberg (Veselego), Juliusz Massenet (Tochaczka), Pierwszy popis instytutu Dalczozé'a (Veselego). W zeszytzie tym R. Veseli zamieszcza również sprawozdanie z pracy dra Chyblńskiego: „Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens“.

— **Signale für die musikalische Welt** w zeszytach II go półroczu 27 — 43 zamieściło następujące prace: A. Spanuth: IX-ta symfonia Mahlera; Dr Scheyer: Wiedeński tydzień muzyczny; Dr Kaiser: Popisy instytutu Jaques-Dalczozé'a; K Eichhorn: Uproszczenia w rytmice (artykuł ten podamy w tłumaczeniu); A. Spanuth: Monopol Bayreuthu na „Parsifala“; E. Keyfel: Festiwale i osoby biorące w nich udział (autor słusznie zwraca uwagę na nadmiar w Niemczech „Festiwaliów“, które prowadzą do sportu i profanacji sztuki); A. Laugwitz: Na temat leitmotywów i polemiczny z tego powodu artykuł Alberta Noelte; o muzykach meklemburskich (z powodu odkryć prof. Kählera w biblijotece w Szwerynie, dotyczących dawniejszych muzyków w Meklemburgji); A. Spanuth: Juliusz Massenet (wspomnienie pośmiertne); Walter Kirschberg: Kładysz Debussy (z powodu 50-letniej rocznicy urodzin); Emil Petschning: Brak śpiewaków (autor porusza ogólną skargę dyrekcji teatrów, krytyki i publiczności na zbyt mały przyrost materiałów śpiewaczych); Dr Max Neuhauß: Nagroda Rzymu (refleksje na temat przyznawania nagród i uwaga, że nagrody te (3000 franków) bynajmniej nie przyczyniają się do rozwoju muzyki francuskiej); Leonard Welker: Pięść w operze i jej znaczenie w dramacie i DIALOG w operze; K. A. Brattor: O pieśniach Mussorgskiego; Jerzy Kaiser: Ernest von Schuch (z okazji 40-to letniego jubileuszu na stanowisku kapelmistrza Opery nadwornej w Dreźnie); K. Eichhorn: Fortepjan i kultura muzyczna (artykuł ten zamieszczony będzie w tłumaczeniu w „Przeglądzie muz.“); Ferd. Scherber: Literacka krytyka; Aug. Spanuth: Samokrytyka krytyka; Berlin jako miasto festiwaliów; dr M. Scheyer: Szkoła kapelmistrzowska przy nadwornej operze w Wiedniu (autor zarzuca kierownikowi opery zaangażowaniu G. Fitelberga na stanowisko kapelmistrza); przygody pewnego królewskiego kapelmistrza w Berlinie (wyjątki z broszurki Weingartnera, ilustrującej stosunki muzyczne w Berlinie); Aug. Spanuth: Berlińskiej krytyce muzycznej na cześć; tegoż sprawozdanie z najnowszej opery R. Straussa: Ariadna na wyspie Naxos.

KRONIKA.

— **OD REDAKCJI.** Z dniem 1 grudnia r. b. Redakcja i Administracja „Przeglądu muz.“ mieszczą się przy ul. Mokotowskiej № 41.

— **P. Janina Familjerówna**, młoda utalentowana pianistka, koncertowała 10 b. m. w Wilnie,

dokąd była zaproszona przez tamtejszą „Lutnię“. Występ p. Familjerówny miał nadzwyczajne powodzenie; prasa miejscowa wyraża się o naszej artystce z pełnymi zachwytem pochwałami i podkreśla dobrze znane zalety jej gry.

— **P. T. Mazurkiewicz** wychowaniec konserwatorium Lipskiego, uczeń Pembaura (fortepjan) i Sitta (dyrygowanie), został dyrektorem „Lutni“ łódzkiej.

— **Bronisław Poźniak**, wybitny pianista i profesor berlińskiego konserwatorium Oehsa (były członek rozwiązanego tria Birkigta) wybrał się w podróż artystyczną z węgierskim eudownem chłoptęciem, Laszlo Spolyj po miastach: Rzym, Medjolan, Neapol, Flerencja, Genua, Turyn, Bolonja, Palermo.

Obok sonat z partnerem grać będzie nasz rodak — a były uczeń Lalewicza — utwory L. Różyckiego: Balladynę i Impromptu.

— **Poznań.** 6 listopada w sali Bazarowej odbył się koncert miejscowego skrzypka p. Zdzisława Jahnke'go, w którym również brał udział pianista, p. Władysław Osiński. Program obejmował wyłącznie utwory kompozytorów polskich: Paderewskiego (sonata skrzypcowa a-moll), Wieniawskiego (koncert skrzypcowy fis-moll, Adagio élégiaque i polonez D-dur), Karłowicza (Romans), Stankowskiego (krakowiak), Szymanowskiego (sonata skrzypcowa d-moll) i Chopina (Fantazja).

— **Nowe trio Berlińskie.** Feliks Meyer, Willy Deckert i p. Zofja Janczewska-Rybałtowska debiutowało — w metropolji 1800 koncertów rocznych — z kompozycjami: Behma, Fr Kocha i J. Bothego. Krytyka nie stawia wykonawców męskich na wysokości doskonałej, przyznaje natomiast pełne wybitne zalety, dzięki którym była duszą zespołu.

— **Filharmonja w Pradze** w podanym na sezon b. wykazie mających być wykonanych utworów orkiestrowych szczególniejszymi względami darzy muzykę polską... ignorując ją po dawnemu.

— **R. Straussa, Maxa Reinhardta i Hugona Hofmannsthała** król wirtemberski obdarzył dużemi złotymi orderami za zasługi „dla sztuki i wiedzy“.

— **Zmarły niedawno Massenet** pozostawił nie więcej jak tylko trzy opery niedokończone, zatytułowane „Panurge“, „Amadis“, i Kleopatra“.

— **Towarzystwo przyjaciół muzyki** w Wiedniu urządzi w końcu b. m. tydzień muzyczny z racji przypadającej setnej rocznicy istnienia Towarzystwa. Uroczystości rozpoczną się 30 listopada.

— **R. Strauss**, oprócz wystawionej niedawno opery „Ariadna“ napisał muzykę do baletu „Putyfar i Józef“, który w ślad za scenami niemieckimi ma również zamiar wystawić teatr Maryjski w Petersburgu.

— **W Hamburgu**, w kościele św. Michała, 19 października dokonano poświęcenia nowych organów, uważanych za największe jakie tylko egzystują na świecie. Organy według wskazówek Alfreda Sittarda, organisty wspomnianego kościoła, zbudowała znana firma E. F. Walker.

Przewodnik adresowy.

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

Nauczyciele teorii, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorii i harmonji)
Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felician, prof., 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.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4.
telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Miełęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedmi 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Bieżyna Marja (akompanjament),
Wielka 14, m. 44.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament),
Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałow-
skiego), Nowolipki 8 m. 9. przyjmuje
w niedzielę od 3—6.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Lieberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokoł Wera, Żórawia 3 m. 7,
telefon 239 42.

Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5.
telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczeniński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczenińska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament),
Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20.
przyjmuje od 3 — 4.

Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szygówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz.,
Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota
39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 5,
telefon 71-05.
Wąsowska Rudiger Marja, prof. szk. Tow.
Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22,
telefon 140-58.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12,
telefon 128-14.
Wisnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof.
Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.
Nauczyciele gry skrzypcowej.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadiusz, Obozna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziemiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,
Kierownicy chórów.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
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, Wspólna 51.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziemiński 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 62. Co-
dziennie od 2¹/₂—3¹/₂.

Związki.

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

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczew-
skiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. 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 fortepianowej.

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 fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

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

Mława.

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

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepian. Przygotowanie na średni kurs konserwatorium.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

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

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

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy mu-

zyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistsienskija wrota, „Bojarskij dom“ № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

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

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dzieciennych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorii i historii muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasperek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorii i historii muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

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

Białecka Antonina, Kalecza 6.

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.