

# BIULETYN



# MUZYCZNY

Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej

**T. O. N.**

Cena 40 gr.





## T R E Ś Ć:

	Str.
M. Skołuba: <i>W sprawie programów koncertowych</i> . . .	28
Maksymiljan Centnerszwer: <i>Historja jednej premjery</i> . . .	31
Witold Friemann: <i>O librettach oraz ich twórcach (luźne uwagi)</i>	34
Ludwika Marek-Onyszkiewiczowa: <i>Marcela Sembrich-Kochańska</i>	36
Inż. Józef Stein: <i>Muzyka mechaniczna a bezrobocie wśród</i> <i>muzyków</i> . . . . .	38
L. Rol: <i>Na barykady opery</i> . . . . .	41
<i>Sprawozdania:</i>	
Stefan Natanson — <i>Warszawa</i> . . . . .	43
Alfred Plohn — <i>Lwów</i> . . . . .	48
<i>Przegląd prasy</i> . . . . .	51
<i>Kronika:</i>	
<i>Z kraju</i> . . . . .	52
<i>Z zagranicy</i> . . . . .	55
Zofja Sokołowska: <i>Powstanie Oddziału Warsz. T. O. N.</i>	56
<i>Posiew ankiętowy</i> . . . . .	58
<i>Kalendarzyk muzyczny</i> . . . . .	61
<i>Wydawnictwa muzyczne</i> . . . . .	62

M. SKOŁUBA.

## W SPRAWIE PROGRAMÓW KONCERTOWYCH.

Ułożenie dobrego programu koncertu jest zadaniem niewątpliwie niełatwym. Wchodzą tu bowiem w grę względy najrozmaitsze, z którymi liczyć się często trzeba koniecznie, a pogodzenie wielu sprzecznych, a ważkich momentów jest nierzadko nie do osiągnięcia. Pomijając już trudności czysto techniczne, jak np. niedość pełna obsada pulpitów orkiestrowych, lub niemożność odbycia dostatecznej ilości prób i t. p., ma się tu do czynienia z wymaganiami dyrygenta, lub ambicjami solisty, z nakazem chwili często, a z gustem publiczności zawsze prawie. Dobrze też nagleć się muszą organizatorzy koncertów, zanim im się uda rozwiązać nastroczające się tu istne łamigłówki, a to tem więcej, że nie można pominąć względów kasowych, które z natury rzeczy muszą też być brane pod uwagę. Nie będzie więc może od rzeczy zastanowić się nad tem zagadnieniem i rzeczowo rozpatrzyć podstawowe przesłanki, na których oprzeć się winno jego rozwiązywanie. Zgóry jednak należy zaznaczyć, że żadnej w tym wypadku reguły, żadnego w mniej lub więcej ścisłą formę ujętego wskazania pozytywnego dać nie sposób. Raczej można tu się pokusić o ustalenie negatywne tego, czego należałoby właściwie unikać w programach koncertowych, jako niewątpliwych wykroczeń przeciw wymaganiom artystycznym, jeśli nie dobremu smakowi. Decydować tu bowiem będzie zawsze artystyczne wyczucie i utrzymanie pewnej linii ideowej, którą bezwzględnie każdy program mieć powinien i musi. Dlatego to właśnie sprawa jest trudna i delikatna, a równie błędne będzie zbyt rygorystyczne stosowanie jakiegoś zgóry powziętego szablonu, jak nadto daleko posunięta kompromisowość, ponad potrzebą siegający oportunizm lub, co najgorsza, zgola niefrasobliwa bezmyślność, bo i to bywa, niestety. Poniższe uwagi opierają się na kilkudziesięcioletniej obserwacji tego, co się dzieje pod tym względem u nas i zagranicą, ale zarazem też na pełnem zrozumieniu, że w tej właśnie dziedzinie należy więcej niż kiedykolwiek pamiętać o maksymie: „la critique est aisée—l'art est difficile“.

Pierwsze pytanie, jakie się w tych rozważaniach nasuwa, dotyczy długości trwania koncertu. Zasadniczo program powinien dać się zamknąć w granicach od siedmiu kwadransów do dwóch godzin, w wyjątkowych wypadkach jedynie dochodząc do dwięciu kwadransów. Skupienie należytej uwagi przez czas dłuższy jest wręcz niemożliwe, zwłaszcza, jeżeli program zawierał



działa nowe lub szczególne trudne do zrozumienia, czy to ze względu na swe rozmiary, czy też na swą fakturę. Oczywiście powyższe granice czasu obejmują już ewentualną przerwę między częściami programu. Co się tyczy tej ostatniej, to powinna ona trwać nie dłużej, niż 10—12 minut, gdyż w przeciwnym wypadku słuchacz samotny nuży się beczynnem swem wyczekiwaniem, ten zaś, kto spędza czas przerwy na rozmowie ze znajomymi, rozprasza swe myśli i zatracą nastrój, jaki w nim wytworzyło wysłuchanie pierwszej części koncertu. Jest to niewątpliwie jedna z bolączek naszych piątkowych koncertów w Filharmonji, że przerwy są stanowczo o wiele za długie. Wiadomo wprawdzie, że w czasie tej przerwy Radio nadaje pogadankę, ale należałoby sądzić, iż względy artystyczne winny tu chyba przeważać. Wreszcie można tu wspomnieć mimochodem o zamykaniu domów w Warszawie o godzinie 10.30, co nakazywałoby kończyć koncerty o 10.10—10.15, jak to stale ma miejsce na audycjach Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, ku wielkiemu zadowoleniu licznej rzeszy słuchaczy tych doskonałych i pod tym względem produkcyj.

O ile chodzi o programy, zawierające dzieła wyłącznie symfoniczne lub, ściślej mówiąc, orkiestralne, to w znakomitej większości wypadków sam dyrygent najlepiej zdoła ocenić, jak mu wypada rozłożyć światła i cienie danego programu. Zdarzyć się i tu może czasami, że niedostatecznie subtelne poczucie smaku lub pewien zanadto jednostronny punkt widzenia powoduje mniejsze czy większe uchybienia, ale naogół ułożenie programu jest w tych razach zazwyczaj łatwiejsze, a wobec tego przeważnie zadowalające. Obowiązywać tu zresztą powinien, jak wogóle w produkcjach muzycznych, podstawowy schemat sonaty czy symfonji: *allegro—largo—vivace—allegro*, stosowany, rzecz prosta, z odpowiednią i od tych czy innych okoliczności zależną elastycznością. Największą i najpoważniejszą trudność stanowi odpowiednie umieszczenie w programie nowego, po raz pierwszy wykonywanego dzieła lub też utworu o znacznie wyższym, niż reszta programu ciężarze gatunkowym. Samo się przez się rozumie, że wzgląd na chronologiczne następstwo dzieł czy autorów nie może tu grać poważniejszej roli, bo z doświadczenia wiemy najlepiej, jakie zadowolenie sprawia nam po najpiękniejszych choćby utworach nowoczesnych wysłuchanie symfonji Beethovena czy jednej z uwertur Wagnera, czy wreszcie jakiegoś dzieła Bacha lub Haendla. Dla przykładu niech będzie wolno przytoczyć tu program jednego z najbardziej zharmonizowanych koncertów, jakie piszący te słowa miał sposobność słyszeć: dyrygował w Filharmonji berlińskiej niezapomniany Hans Richler, który

w pierwszej części dał wstęp do „Parsifala“ i marsz żałobny ze „Zmierzchu Bogów“, po przerwie zaś — IX-tą Beethovena. Taki program pozostaje w pamięci na całe życie dla swej własnej bezwzględnej wartości.

Kilka słów poświęcić też należy odrębnej kategorii koncertów, jaką stanowią koncerty t. zw. „kompozytorskie“. O ile przesłanką takiego koncertu jest jakaś sposobność złożenia hołdu wórczości danego autora z tego lub owego powodu, to wchodzą tu w grę bardzo często, niestety, względy niezawsze artystycznej natury, ale nie dające się właśnie pominąć. To też najbardziej pożądanę jest, by takich koncertów było jaknajmniej, a jeśli już być muszą, to tylko wówczas, gdy poziom twórczości danego autora jest dostatecznie wysoki, by tego rodzaju manifestację usprawiedliwiać. Łatwo zrozumieć, że w stosunku do żyjących kompozytorów trzeba być co do tego jaknajsurowiej usposobionym, bo zaiste niewielu ich jest, których dorobek twórczy jest tak bogaty, a zarazem tak zróżniczkowany, by można było bez znużenia słuchać przez cały wieczór tylko ich utworów. Jaskrawym przykładem może tu być kompozytorski koncert Prokofiewa, muzyka istotnie wybitnego i szczególnie interesującego: każdy z wykonywanych utworów był sam w sobie ciekawy, poniekąd piękny nawet, ale w sumie wywoływały uczucie beznadziejnej monotonii, a co za tem idzie, zupełnego znużenia. To samo daje się zauważyć i na innych tego rodzaju koncertach, które, nadomiar złego, są prawie zawsze zbyt długie.

Najbardziej komplikuje sprawę programu koncertowego udział solisty. Ale tu nasuwa się odrazu jedna zasadnicza uwaga: jeżeli koncert ma mieć charakter koncertu symfonicznego, to na popisy solowe pianisty lub, co gorsza, przy akompaniamencie fortepianu, skrzypka czy wiolonczelisty miejsca być nie powinno. W ostateczności możnaby sobie jeszcze pomyśleć, że solista, obok obowiązkowego niejako koncertu instrumentalnego, odegra jakiś utwór solowy, który w zupełności harmonizuje z całokształtem programu audycji. Jednak to, co w ostatnich czasach weszło w zwyczaj na naszych koncertach piątkowych, a mianowicie umieszczanie na końcu całego wieczoru popisów solowych, najczęściej stanowiących rażącą sprzeczność z tem, co program poprzednio zawierał, jest czemś wręcz niedopuszczalnem, bo z punktu widzenia artystycznego bezwzględną herezją. Dla przykładu dobrze będzie zestawić dwa programy następujące: jeden, doskonały, zawierał w pierwszej części III-cią Symfonię Beethovena tylko, w drugiej zaś Koncert skrzypcowy Brahmsa oraz dwie części Sonata g-moll na skrzypce solo Bacha, drugi natomiast był raczej wzorem nieudolnie, czy wprost bezmyślnie zestawionej zbier-



raniny utworów, nie mających nic ze sobą wspólnego; bo, jeśli od biedy możnaby się zgodzić na pierwszą część koncertu, na którą złożyły się Passacaglia Bacha-Respighiego i Koncert skrzypcowy Brahmsa, to trudno było usiedzieć, gdy po „Obrazkach z wystawy“ Mussorgskiego-Ravela przyszła uwertura do „Tannhäusera“, poczem solista popisał się „Melodją hebrajską“ Achrona, dwoma Kaprysami Wieniawskiego i „I Palpiti“ Paganiniego. Tego rodzaju program godzi bezpośrednio w prestige instytucji, w której murach zostaje wykonany, a już zgoła nie powinien być tolerowany, jako „wielki koncert symfoniczny“. Takich ujemnych przykładów możnaby zacytować, niestety, bardzo wiele, czas też jest najwyższy, by tej artystycznej swawoli kres położyć stanowczo i nieodwołalnie. Chociaż bowiem łatwo się domyśleć, jakie względy kierują organizatorami naszych koncertów piątkowych, trzeba wszakże rozważyć, czy oportunizm w tej dziedzinie nie pociąga za sobą, jeśli spojrzymy nieco głębiej, znacznie dotkliwszych następstw, niżby się to pozornie wydawać mogło. Tu należy sobie mianowicie jasno postawić pytanie: sztuka czy business?

Na tych kilku uwagach wypadnie tym razem poprzestać, choć niejedno jeszcze dałoby się na temat programów koncertowych powiedzieć. A to tem więcej, że nie zostało tu zgoła poruszone kapitalne zagadnienie programowej strony całego sezonu koncertowego. Ale o tem już kiedyindziej pomówić wypadnie.

---

MAKSYMILJAN CENTNERSZWER.

## HISTORIA JEDNEJ PREMJIERY.

W sierpniu 1893 r. otrzymał, bawiący wówczas w Paryżu, Maeterlinck list od Henri de Régnier, w którym ten ostatni zawiadamia o rozpoczętej przez Debussy'iego pracy nad muzyką do „Peleasa i Melisandy“. Régnier prosi jednocześnie o przyznanie mu praw do korzystania z dramatu. Maeterlinck dał zezwolenia, a w końcu 1901 r. mógł Debussy zapoznać go z gotowem już dziełem.

Pierwsze zetknięcie artystów nacechowane było powściągliwością. Obaj wykazywali pewien niepokój, lecz u każdego z nich powód był inny. Pytające i gwałtowne spojrzenie poety szukało odpowiedzi w intensywności znieruchomiłego wzroku kompozytora.

Debussy rozpoczął przegrywanie partytury. Maeterlinck, który był laikiem w świecie muzyki, nie wykazywał dla niej

żadnego zainteresowania, a nawet parokrotnie zdradzał chęć opuszczenia pokoju. Powstrzymywany jednak przez żonę zapalił ulubioną fajkę i ulokowawszy się wygodnie w fotelu czekał z rezygnacją na zakończenie seansu. Przy pożegnaniu poeta wyraził chęć powierzenia roli Melisandy żonie swej, Georgetcie Leblanc, a Debussy wydawał się być zachwycony tym projektem. Pierwsze próby odbyły się u kompozytora, w skromnym mieszkanku przy ulicy Cordinet. W tym czasie, kiedy p. Leblanc była już prawie przygotowana do objęcia roli, dowiedziała się z gazet, że Melisandę ma śpiewać znana artystka Mary Garden i że studjuje ona partję pod kierunkiem samego kompozytora! Sposób postępowania Debussy'iego wydawał się państwu Maeterlinck bardzo dziwny, gdyż nie wyglądał on na obłudnika, pragnącego pod płaszczykiem komplementów ukryć niezadowolenie z wyników pracy p. Leblanc.

Dotknięty dwulicywością Debussy'iego, Maeterlinck zwrócił się do „Związku autorów“ z prośbą o cofnięcie przyznanej kompozytorowi licencji. Związek zajął jednak inne stanowisko, uważając, że prawa muzyka dominują nad prawami poety, tembardziej, że w kontrakcie, zawartym pomiędzy stronami, była dopisana adnotacja, upoważniająca Debussy'iego do wystawienia sztuki „tak jak chce i gdzie sobie tego życzy“. Maeterlinck niezadowolony z tego orzeczenia udał się do kompozytora, grożąc, że przy pomocy paru mocnych uderzeń laską nauczy go, „jak należy w życiu postępować“.

Z niepokojem oczekiwała p. Leblanc powrotu krewkiego poety. Ujrzała go wreszcie wywijającego laską i komicznie gestykulującego. Historia była godna pożałowania... Jeszcze przed wejściem do pokoju zaczął Maeterlinck grozić spokojnie siedzącemu przy pracy kompozytorowi. Był on tak przestraszony nieoczekiwanem najściem, że obecna przy tej scenie pani Debussy musiała go cucić rzeźwiącemi solami. Błagała ona Maeterlincka, aby jaknajprędzej się oddalił, co istotnie, wobec zdenerwowania muzyka zdawało się najwłaściwszem wyjściem z przykrej sytuacji.

Sprawcą intrygi, jakiej ofiarą padła p. Leblanc, okazał się ostatecznie dyrektor „Opery komicznej“. Mimo to Maeterlinck zamieścił w „Figaro“ list z oświadczeniem, że „pozbawiony wszelkiej kontroli nad swem dziełem, jest przygotowany na szybki i nieodwołalny jego upadek“.

Nowe utrapienie rozpoczęły się podczas prób z orkiestrą. Przepisywanie głosów partytury powierzył Debussy jednemu ze swych kolegów, który okazał się bardzo kiepskim kopistą. Nie zdawał on sobie sprawy z niespotykanych dotychczas harmonij i popełnił przy rozpisywaniu mnóstwo błędów. Poprawianie ich



zajęło cztery próby i doprowadziło do rozpaczy zarówno śpiewaków jak i orkiestrę. Ta ostatnia wykazała zresztą dużo dobrej woli, mimo, że zdaniem większości ich członków dzieło Debussy'ego było zgóry skazane na niepowodzenie. Przeszło dwadzieścia prób odbyło się w nastroju niepewności i zniechęcenia, a trudności wystawienia wciąż rosły. Między innymi rozmiary sceny „Opery komicznej” okazały się zbyt małe, aby można było myśleć o wprowadzeniu szybkich zmian dekoracyj — trzech w ciągu jednego aktu. Musiał więc Debussy dokonponować na prędce szereg interludjów, wypełniających przerwy pomiędzy obrazami.

Premjera wyznaczona została na 27 kwietnia 1902 roku. Atmosfera, panująca na sali nie wróżyła nic dobrego. Obawiano się czynnej interwencji Maeterlincka, który groził zerwaniem przedstawienia. Rozdawane zaś przed drzwiami teatru ulotki zawierały ciętą analizę opery, uspasabiając publiczność do niepoważnego jej traktowania.

Pierwszy akt minął względnie spokojnie. Burza rozpoczęła się w drugim podczas repliki Melisandy. Za pretekst do awantury posłużyła malkontentom naiwność tekstu poetyckiego i forma, w jakiej zwracali się do siebie. Znajdujący się na premierze muzycy nie omieszkali również wykazać swego oburzenia. „Do czego prowadzą podobne dążenia”. „To chyba koniec wszystkiego” — takie i temu podobne okrzyki rozbrzmiewały podczas przerw w kuluarach. Orkiestra i artyści na scenie byli straszliwie zderwowani; zachowali jednak dosyć zimnej krwi, aby przedstawienie doprowadzić do końca. Doskonale pod każdym względem wykonanie, a zwłaszcza nastrój ostatniej części sprawiły wrażenie nawet na najzacieklejszych wrogach muzyki Debussy'iego.

Krytyka, jak to zwykle bywa w stosunku do dzieł torujących nowe drogi, była głucha i ślepa. Skwapliwie skorzystała z okazji i przejechała się po „Peleasie i Melisandzie”. Następne przedstawienia odbywały się w mniej wrogim nastroju. Z galerji rozlegały się nawet od czasu do czasu nieśmiałe oklaski. Liczba wielbicieli, przeważnie uczniów z Konserwatorium, powiększała się z dnia na dzień, a tryumf Debussy'iego był już tylko kwestją czasu.

Siódme przedstawienie „Peleasa i Melisandy” przyniosło nawet okazały sukces materialny. Żywa, zaprawiona subtelną ironią inteligencja Debussy'iego wyciągnęła z tego powodu w liście pisanym do kapelmistrza Messagera wnioski następujące: „Zapomniałem panu donieść, że osiągnęliśmy w ostatni piątek 7.400 franków. Może pan sobie wyobrazić, jakim otaczają mnie teraz szacunkiem. Stworzenie „Peleasa” było dla nich tematem od anegdoty, lecz „zrobienie kasy” jest dopiero faktem, zasługującym na uznanie!

WITOLD FRIEMANN.

## O LIBRETTACH ORAZ ICH TWÓRCACH (LUŻNE UWAGI).

W naszym społeczeństwie utarło się krzywdzące ogół naszych muzyków przekonanie, że polska twórczość operowa nie jest w stanie dotrzymać kroku wysiłkom innych kulturalnych narodów na tem polu.

Przeważnie zarzucają kompozytorom polskim brak t. zw. nerwu dramatycznego i zmysłu konstruktywnego w budowie i przeprowadzeniu idei artystycznej utworu. Następnie podkreślają niedostateczne wyzyskanie techniczno-scenicznych możliwości danego pomysłu estetycznego. Dopatrują się nieudolności w operowaniu większemi masami instrumentalno-wokalnemi. Wszędzie widzą przerost pierwiastka lirycznego na szkodę potęgi i bezpośredniości dramatycznego wyrazu danego dzieła. Wszelkie próby ilustracji muzycznej jakowegoś tekstu uważane są za nieplastyczne i niedość pomysłowe. Stąd każde pojawiające się nowe dzieło sceniczne polskiego kompozytora przyjmowane bywa zazwyczaj chłodno, nieufnie, a głównym powodem tego są zawsze porównania z utworami cudzoziemskimi, przyczem zapomina się, że do nas docierają jedynie tylko te opery, które w boju niejako szturmem zdobyły sobie stanowisko na międzynarodowym rynku operowym, gdzie rok rocznie, na dziesiątkach scen pojawiają się przeróżne utwory muzyczno-sceniczne, po to jedynie, aby po długich i ciężkich narodzinach skonać natychmiast w świetle teatralnych reflektorów. U nas atoli zapomina się stale o tem i od każdego kompozytora operowego wymaga się geniuszu Wagnera, lub conajmniej talentu Verdiego, Richarda Straussa, lub Pucciniego.

Nie ulega jednakowoż wątpliwości, że w wielu wypadkach odnośne zarzuty mają wiele słuszności, jednakże ważkość tych oskarżeń w stosunku do muzyków polskich znacznie zmaleje, gdy przypatrzymy się bliżej istotnym przyczynom, powodującym u nas ten stan rzeczy.

Głównym i zasadniczym powodem niedość pomyślnego rozwoju naszej twórczości operowej był i jest brak fachowych librecistów. Jakże często powstają u nas libretta pisane przez domorośłych literatów, nieposiadających żadnej artystycznej kultury, żadnego dramatycznego talentu. Kreślone bez znajomości sceny i jej urządzeń, przez ludzi mało lub zupełnie niemuzycznych, którzy swe jałowe, a ciężkie pomysły, i w trudzie zrodzone myśli ubierają w niezgrabną formę słów, przeładowanych syczącemi i świszczącemi spółgłoskami. Rzecz jasna stwarza to dla śpiewa-



ków trudności wprost niepokonalne, a ci zaś ratują sytuację w ten sposób, że zmieniają tekst, wypaczając i tak już niewymyślną treść do niepoznania.

Kto wie, czy lepiej dzieje się, gdy pałający chęcią tworzenia muzyk, idąc śladami Wagnera, sam fabrykuje sobie tekst libretta, nie posiadając najczęściej żadnego literackiego przygotowania. Nierzadko wówczas spotykamy się z całkowitem niedoświadczeniem scenicznym i nieudolnym opanowaniem struktury architektonicznej dramatu. Poszczególne sceny, ani psychologicznie, ani logicznie nie wiążą się. Stwarza się szereg luźnych obrazów, a postrzępiona całość, pozbawiona jakiegokolwiek bądź organicznego kośca nuży i nudzi słuchacza, bezlitośnie niwecząc wszelkie porywy muzycznego natchnienia kompozytora.

Jest to już historyczną prawdą, znaną od niepamiętnych czasów, że lichy tekst nie jest w stanie wzbudzić w muzyku iskry Bożej — prawdziwego natchnienia. Innymi słowy: najpiękniejsza nawet muzyka nie potrafi ocalić słabego literackiego podkładu.

Problemem tym niejednokrotnie już zajmowali się zarówno twórcy, jak i krytycy muzyczni. Dla orjentacji zaznaczam, że z naukowego punktu widzenia sprawę tę poruszali: Juan Andres, Grétry, oraz znany autor nauki kompozycji I. Lobe, następnie Wagner, a z nowszych autorów należy wymienić Edwarda Schuré, dalej autora opery „Palestrina” Hansa Pfitznera i wielu innych, którzy analizują szczegółowo samo zagadnienie libretta, jako dzieła sztuki.

W literaturze operowej mają trwałą wartość artystyczną prace tak znakomitych librecistów: jak Ranier de Calcaligi (Orfeusz i Eurydyka), Lorentz da Ponte (Don Juan), Sterbini (Cyrulik Sewilski), spółka Meilhac i Halevy (Carmen, Piękna Helena i Orfeusz w piekle), Eugen Scribe, wysoce utalentowany współpracownik Meyerbeera, Halevy’ego Verdiego; Ghishanzoni (Aida), oraz wielki reformator Wagner, Arigo Boito, (Mefistofeles i Otello) Leoncavallo (Pajace), jak również dzieła współtwórców Pucciniego Illici i Giocosa, następnie Evers (Zmarłe oczy), Maeterlinck (Pelleas i Melisande), wreszcie zmarły niedawno H. von Hoffmannstahl. Wszyscy oni zarówno przez ścisłą analizę samego zagadnienia, jak również i przez praktyczną jego realizację najdobitniej stwierdzili, że libretto o tyle tylko posiada wartość sceniczną i może służyć kompozytorowi jako podkład literacki do ilustracji muzycznej, o ile jest ono związłym, logicznym skrótem sytuacyjnym dramatu. W operze bowiem, gdzie zrozumienie treści w głównej mierze zależne jest od dykcji śpiewaka, — jasno tłumacząca się sytuacja jest jedynym

objaśnieniem akcji scenicznej, sam zaś tekst jest tu raczej tylko artystyczną podniętą dla muzyka — twórcy. Wszelkie długie ty-rady solowe (hołdował im jeszcze nawet Wagner) i wielkie chó-ralne fragmenty, abstrahując od ich muzycznej wartości, prawie zawsze są nierozwikłaną tajemnicą dla szerokich mas publiczno-ści. W literaturze operowej na palcach policzyć można logiczne i naturalne rozwiązanie problemu zbiorowych scen.

Nie można również pominąć milczeniem i tego faktu, że z czysto praktycznych, techniczno-wykonawczych względów, eufoniczno-fonetyczna strona tekstu musi być do celów wokal-nych ściśle dostosowana.

Wobec powyższych wywodów sprawa rozkwitu twórczości operowej w Polsce rozwiąże się pomyślnie dopiero wtedy, gdy kompozytorzy nasi będą ostrożniejsi w wyborze tematów sce-nicznych i wymagać będą od literatów bardziej artystycznego, fachowego wykonania pracy, a będzie to jedynie możliwe wtedy, gdy wytworzy się w naszej literaturze typ fachowego dramatur-ga — librecisty, oraz gdy tym ciekawym nieraz dobrze opłacają-cym się materialnie, dziś niestety odłogiem leżącym działem naszej sztuki teatralnej, zainteresuje się ogół naszych czołowych pisarzy dramatycznych.

---

LUDWIKA MAREK-ONYSZKIEWICZOWA.

## MARCELA SEMBRICH-KOCHAŃSKA.

(Wspomnienia z podróży do Ameryki).

☞ Któż dziś z młodszego po-kolenia pamięta tę gwiazdę, która świeciła na firmamencie artystycznym, najpotężniejszym blaskiem przed trzydziestu laty. Były to zaiste takie czasy dla artystów polskich, o jakich te-raz wyobrażenia nie mamy. Artyści to byli najwyższej mia-ry, a krytyka i publiczność od-nosiła się do nich z niekłama-nym entuzjazmem. Gdy dzisiaj młodzież w ogonkach stoi i że-brze, autografu Jana Kiepury, nazywa się to egzaltacją lub sztuczną reklamą, w owych zaś czasach, gdy prym wiodli na rynkach artystycznych Europy i Ameryki polscy artyści jak:

Reszkowie, Mierzwiński, Mo-drzejewska, Klamrzyńska, Pa-derewski, Kochańska, to najek-scentryczniejsze zachwyty im okazywane nikogo nie raziły, bo ludzie mieli szczery, praw-dziwy, serdeczny zapal dla sztuki, oraz dla ich przedsta-wicieli. Marcela Sembrich-Ko-chańska jedyna rywalka i god-na następczyni Adeliny Patti, ten „polski słowik“ który pię-knością swego głosu i nieprze-ścignioną kulturą, oraz techni-ką wokalną czarował świat cały, żyje i mieszka stale obecnie w Nowym Jorku. W roku 1920 Marcela Sembrich — Kochań-ska pożegnała się z publicz-



nością amerykańską szeregiem koncertów, które triumfalnym pochodem zamknęły ten cykl jej występów, trwający prawie że nieprzerwanie przez lat czterdzieści, dla sławy i chwwały polskiego imienia. Jaka to niepowetowana strata dla polskich śpiewaczek, które nie miały sposobności jej słyszeć, ażeby chociaż zdać sobie sprawę z tego. Jaką to była w owych czasach ta prawdziwa sztuka śpiewacza! Dziś niestety mogą już tylko podziwiać Marcelę Sembrich-Kochańską jej uczennice, których ma legjon cały i znów żałować musimy, że są to przeważnie Amerykanki, osoby uzbrojone w dolary, które mogą sobie pozwolić na naukę Marceli Sembrich-Kochańskiej, gdyż stać ich na opłacenie instytucyj muzycznych, w których Marcela Sembrich-Kochańska uczy, to jest Giulliard Institute w Nowym Yorku i Curtis Institute we Philadelphii, gdzie dyrektorem naczelnym jest Józef Hoffman.

Marcela Sembrich-Kochańska zachowała całą świeżość i piękność swego głosu, a gdy przy lekcji zaśpiewa jaką frazę muzyczną, to żałować trzeba, że to nie koncert, nie opera, gdzieby się ją mogło znów podziwiać przez cały wieczór. Z całym zapałem oddana jest swojej pracy pedagogicznej i ma na tem polu też wielkie zasługi, gdyż uczennice jej śpiewają w Metropolitan Opera House, oraz w różnych teatrach Ameryki północnej i południowej.

Byłam dzieckiem małym, gdy po raz pierwszy słyszałam i widziałam Marcelę Sembrich-Kochańską we Lwowie. Dawne to czasy i lepiej nie precyzować

dat! To też przybywszy do Ameryki przygotowaną byłam zobaczyć staruszkę, która cieszy się zasłużonym wypoczynkiem, a ze względu na podeszły swój wiek mało się sztuką i światem dziś zajmuje. Jekież było moje zdumienie, gdy w jej salonie, po chwili oczekiwania pełnego emocji, weszła „Ona“, ta prawdziwa jedyna gwiazda polska! Żywa, ruchliwa, oko bystre, świecące, twarz pełna życia i wyrazu, figura, ubranie „tout a fait à la mode“ miła, uprzejma i serdeczna. Byłam tak wzruszoną, że sama nawet nie wiele mówić mogłam, a jedynie odpowiadałam na pytania pani Marceli. Ale bo też i pamięć ma nielada jaką. Lwigród nasz pamięta tak dobrze, jak gdyby nie dawno stamtąd wyjechała. Ale pamięta te czasy, gdy tam pełno było zapału dla sztuki i szczerych entuzjastów jej talentu. Po polsku mówi płynnie i nawet troszeczkę „po lwowski“ co tak śpiewnie zawsze w jej mowie brzmiało. Tak mało miała sposobności w ostatnich latach widzieć ludzi z Małopolski i nie wiedziała, że tylu jej współczesnych odeszło już na zawsze... „A Kochany pan Ludwik? (ś. p. mój ojciec) Niestety — od dawna nie żyje“.

„A Mikuli, Żeleński, Noskowski, Wszelaczyński?“

Nie żyją! — Przykro było dawać takie smutne odpowiedzi. — Cieszyła się za to wiadomością, że nasz pieśniarz polski, Stanisław Niewiadomski pracuje zawsze tak chlubnie na niwie artystycznej, jak również bardzo serdecznie pytała o swoją dobrą znajomą prof. Zellingerową ze Lwowa.

Marcela Sembrich-Kochańska zajmuje piękny apartament przy Central Park, a w salonie jej

istnem Sanctuarium artystycznym są na pierwszym planie trzy fotografie w pięknych ramach, a to: Paderewski, Caruso i Battistini!

Pani Sembrich-Kochańska wyraziła życzenie, że chętnie poznałaby polskie kompozycje, ale

ładne, melodyjne, bo muzyka ultra moderne, nie bardzo jej do gustu przypada. — Po bardzo miłym i serdecznym przyjęciu, jakiego doznałam w jej gościnnym domu, pożegnaliśmy się naszym polskiem „do widzenia“.

Inż. JÓZEF STEIN.

## Muzyka mechaniczna a bezrobocie wśród muzyków

Kiedy przed kilkudziesięciu laty zademonstrowano pierwszy gamofon, nikt nie sądził, że w przyszłości stanie się on w zawodzie muzycznym przyczyną klęski bezrobocia. Rozwój techniki gramofonej, oraz zastosowanie tegoż wynalazku do synchronizacji filmów, a następnie wynalazek filmów dźwiękowych — pozbawiły pracy olbrzymie zastępy muzyków.

W omawianym przeze mnie zjawisku ekonomiczno-społecznym jest coś, co odróżnia je od innych, napozór zbliżonych zjawisk zwycięstwa techniki nad człowiekiem. W tym wypadku zarysowuje się wyraźnie groźba dla kultury muzycznej.

Śmiem twierdzić, że kulturze muzycznej w Polsce zagraża wielkie niebezpieczeństwo.

Już dziś można objąć rzutem oka wstecz rozmiary spustoszenia. Zanim pozwolę sobie przytoczyć dane cyfrowe, pragnę zaznaczyć, że muzyka mechaniczna sprowadza cały szereg zjawisk wtórnych, które każde z osobna spotęgowały wzrost bezrobocia.

Film dźwiękowy stał się groźną konkurencją dla teatrów muzycznych i przyczynił się do ich częściowego upadku. Jesteśmy świadkami coraz liczniejszych wypadków, gdy placówki te przestają istnieć. A przecież zatrudniały one po kilkanaście, lub więcej osób w orkiestrach.

Wszelkiego rodzaju gigantofony i megafony w lokalach publicznych święcą ostatnio tryumfy bezkrwawego zwycięstwa nad „kosztownymi orkiestrami”. Względ ekonomji decyduje, kżółby pomyślał o zniekształceniu dźwięków.

Radio zasadniczo nie jest konkurentem muzyki bezpośredniej, ale winno ono prowadzić politykę nie sprzyjającą pogłębieniu istniejącego kryzysu, głównie przez ograniczenie



do minimum transmisyj płyt gramofonowych, oraz przez udzielenie studja orkiestrom zawodowym, stojącym na wysokim poziomie artystycznym.

Gdy do tego wszystkiego dodamy jeszcze konkurencję ekonomiczną orkiestr zabezpieczonych przez instytucje państwowe, lub inne, oraz konkurencję orkiestr amatorskich otrzymamy całość, bynajmniej niewesołą.

Chodzi teraz o cyfry, malujące powyższy obraz.

Ponieważ dla zawodu muzycznego w związku z omawianym tematem jest miarodajną ogólna ilość pozbawionych pracy muzyków, wziąłem pod uwagę liczbę zarejestrowanych członków Zawodowego Związku Muzyków R. P. na terenie stniejących oddziałów, a nie tylko ilość opłacających składki.

Za podstawę do obliczeń przyjąłem oryginalne dokumenty związkowe, t. j. deklaracje członkowskie i wykazy statystyczne, przesyłane przez Społ. Biuro Pośr. Pracy przy Oddziałach Związku do odnośnych Państwowych Urzędów Pośrednictwa Pracy. Uwzględniono Oddziały w Warszawie, Poznaniu, Lwowie, Krakowie, Katowicach, Radomiu, Brześciu n/Bugiem, Białymstoku, Częstochowie, Piotrkowie, Lublinie, Wilnie Kielcach.

Oto przybliżone cyfry:

R o k	L. członków zarejestrow.	L. bezrobocia średnia	% bezrobocia	Płaca dz. *)
1922	1430	265	18	Mk. 10.000
1925	1600	147	9	zł. 25.—
1926	1620	417	26	zł. 26.—
1928	1207	122	10	zł. 22.—
1929	2160	173	8	zł. 20.—
1930	1480	560	39	zł. 17—19
1931	1050	405	40	zł. 12—15
1932	1030	470	47	zł. 10—12
1933	840	520	62	zł. 5—8

W ostatnich trzech latach przestał istnieć cały szereg oddziałów z powodu katastrofalnego położenia ekonomicznego; dane z r. 1931—1933 dotyczą tylko 9 Oddziałów: Warszawskiego, Poznańskiego, Katowickiego, Krakowskiego, Lwowskiego, Łódzkiego, Brzeskiego n/B., Białostockiego i Włocławskiego.

\*) Płace dzienne powyżej podane odnoszą się do m. st. Warszawy. Średnia płac dziennych z całego kraju będzie znacznie niższa

Cyfry wskazują na olbrzymi wzrost bezrobocia od r. 1930 t. j. wtedy właśnie, kiedy zawitały do Polski pierwsze filmy dźwiękowe. Obserwując dane w okresie 1929—1933, zauważymy spadek płac ze zł. 20.— na zł. 5—8, a więc w najgorszym wypadku aż o 75%.

Przeprowadziłem badanie, jacy instrumentalisci cierpią najbardziej wskutek bezrobocia. Oto okazuje się, że skrzypkowie, bowiem stanowią oni zwykle 30—40% ogólnej ilości bezrobotnych, dalej idą pianiści około 15—20%, perkusiści 5—10% najrzadziej trafiają się wśród niepracujących muzyków: fagociści, waltorniści, puzoniści i altowiolisci. A więc za kilkanaście lat może tych grup symfonicznych zabraknąć wogóle, ponieważ statystyki szkół muzycznych wykazują stale zmniejszającą się ilość uczniów.

I dlatego wracam do punktu wyjścia mego artykułu:

a) Polskiej kulturze muzycznej zagraża niebezpieczeństwo, wskutek spodziewanego braku instrumentalistów, a tem samem niemożności kontynuowania w przyszłości muzyki symfonicznej i operowej.

b) Nadmiar muzyki mechanicznej znieprawia i wypacza ludzkie organy słuchowe.

c) Tanie zespoły muzyczne, obecnie grające, dają słuchaczom złe pojęcie o utworach muzycznych, wykoszlawiając intencje kompozytorów. Bardzo często spotykamy niewłaściwą obsadę muzyczną, nie mówiąc już o warunkach, w jakich produkcje muzyczne się wykonywa.

Obecnie muzycy polscy widzą ratunek tylko w pomocy Rządu, oczekując:

1) wydania ustaw o ochronie pracy muzyka zawodowego, o prawie muzyka odtwórcy (jak w Anglii), o umowach zbiorowych, o licencjach na wykonywanie zawodu muzycznego, celem kontroli kwalifikacji artystycznych;

2) subsydjów państwowych na rzecz istniejących orkiestr symfonicznych i placówek kulturalnych, dla propagandy muzyki;

3) specjalnej polityki podatkowej (opodatkowanie płyt gramofonowych na rzecz bezrobotnych muzyków, zastosowanie zniżek podatkowych względem przedsiębiorstw kinoteatralnych, zatrudniających orkiestry i t. p.);

4) ograniczenia zasięgu muzyki mechanicznej przez:

a) zakaz synchronizowania krajowych filmów i płyt gramofonowych przez orkiestry zagraniczne, b) zakaz instalowania megafonów w miejscach rozrywkowych i publicznych, c) wydatne zmniejszenie repertuaru płyt w Radjo i zastąpienie



stałymi koncertami orkiestr zawodowych, d) zakaz bezpłatnego transmitowania muzyki z kawiarni i t. p.;

5) zakazu zarabkowania orkiestr zabezpieczonych przez Państwo, lub inne instytucje, oraz orkiestr amatorskich na placówkach muzyka zawodowego;

6) obowiązkowego wprowadzenia nauki muzyki w szkołach powszechnych i średnich;

7) popierania budowy specjalnych budynków teatralnych i koncertowych, uwzględniających warunki akustyki, higienę pracy muzyka zawodowego, oraz rozmiary sal obliczonych na pomieszczenie jaknajwiększych warstw słuchaczy.

Wiemy, jakie znaczenie posiada muzyka dla rozwoju kulturalnego społeczeństwa, bezpośrednio i artystystycznie uprawiająca, to też zwróćmy baczną uwagę na obecny groźny jej stan w Polsce, starając się krzawić kult dla tej szlachetnej sztuki, aby mogła spełnić swoje istotne zadanie: koić cierpienia i wzruszać.

---

L. ROL.

## NA BARYKADY OPERY.

Wyborny, świetnie chwyający i ilustrujący obserwowane zjawiska życia społecznego, kulturalnego i artystycznego, feljetonista „Ilustr. Kurjera Codziennego” Zygmunt Nowakowski, przedstawił w artykule: „W pogoni za formą” (l. K. C. Nr. 8/34) sukcesy i innowacje osiągnięte przez Rosję Sowiecką na polu teatralnem dramatu i komedji.

Inaczej zgoła przedstawia się sprawa opery, jakkolwiek wedle spostrzeżeń feljetonisty: „zabrano się tam nawet do opery, pragnąc z niej uczynić widowisko, dające się strawić. Męczy się nad tem specjalne studjum Stanisławskiego, natomiast Wielka Opera w dalszym ciągu stanowi rezerwat banału, wobec którego nawet bolszewicy okazali się bezsilni. Na operze złamał się młot i wyszczerbił sierp sowiecki. Tu już widać sam djabł nie poradził...”

Czyż w takich warunkach marzyć nam o odrodzeniu opery i pchnięciu jej w zdrowe łóżysko nowych możliwości?

Bezwzględnie, ustosunkowuję się do poruszonego zagadnienia całkiem pozytywnie, wysuwając prawdy entuzjazmu, propagandy i niezłomnej wiary w ostateczne zwycięstwo opery!

Nasza polska niwa muzyczna leży mocno jeszcze odłogiem, muzyka bowiem nie upowszechniła się wśród szero-

kich mas społeczeństwa, względnie choćby tylko jego młodzieży, nie wzięła nas dostatecznie w jassy, dlatego też nie należymy do „umuzycznionej” międzynarodowej elity. Brakło nam w tym kierunku zarówno warunków, jak i środków. Zagadnienia odzyskania politycznej samodzielności, walka o byt w szerokim tego słowa znaczeniu pojęta, kierowały nas ku zagadnieniom praktyczniejszym, ważniejszym i bardziej pozytywnym.

Nie skapaliśmy się w źródle muzyki narodowej, poznając ją niejednokrotnie wyłącznie z popularnej strony jej oddziaływania na szersze masy, brakło nam metod upowszechnienia jej źródeł, jej składników, jej doniosłej wymowy!...

Zagadnienie umuzycznienia naszego społeczeństwa wysuwało się i wysuwa na pierwszy plan w pierwszym etapie wybrania, czy zapewnienia prymatu takiemu, lub innemu rodzajowi muzyki. Poprzez drobne rzeczy stopniowo zdąża się ku większym wszędzie tam, gdzie pracę należy poczynić od podstaw.

Tak też ujmowaćby należało, mem zdaniem, wielkie i doniosłe zagadnienia Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej, upowszechnienia muzyki, w szczególności zaś opery, przy zastrzeżeniu prymatu muzyce i operze ojczystej.

Wystąpmy na barykady powszechnej, entuzjastycznej, świadomej celu walki o muzykę i operę, wykorzystując te wszystkie intelektualne wartości osobowe i wokalne, jakie idea organizacji naszego T-wa dookoła niego skupiła i skupia.

Poprzez ofiarność prelegentów i wykonawców powołajmy do życia Społeczny Uniwersytet Muzyczny, dostępny dla wszystkich, kształcący publicznymi odczytami, ilustracjami instrumentalistów i wokalistów, generacje młodzieży w szkołach, w zrzeszeniach, stowarzyszeniach. Podejdźmy do słuchacza i widza na wzór kupca, rozumiejącego własne dobro, gdy sam przynosi i oferuje przygodnie towar, jakkolwiek klient wcale kupca nie zamawiał. Potwórzmy lotne brygady muzyczne, niosące żywe, dźwięczne słowo pieśni! Rozbijajmy namioty placówek naszego działania w jaknajszerszym zakresie, nie dając się zmóc przeszkodom, obojętności ogólnej, lub własnemu może zwątpieniu. Idea nieprzyobleczona w gorący entuzjazm przepada nie znalazłszy dla siebie apostołów.

Na tło powszechnych prelekcji rzucajmy siew operowe muzyki, podawanej umiejętnie, przystępnie i interesująco.

Ze śpiewaczych zasobów „Studjum Operowego” wytwórzmy zespół karnej, zwartej „Reduty Operowej”, zdolny do czy



nienia wyłomów na najtrudniejszych odcinkach rodzimego zastoju i uprawy odłogów muzycznego świata.

Wnieśmy ożywczy żar i świeże tchnienie w stęchłą starzyznę i uwiadu artystycznego instytucji teatralnej, jaką niby na pośmiewisko określamy mianem teatru operowego, w którym „mumizują” się śpiewacy, forma i istota muzyki operowej, zrażając do siebie i odtrącając.

Daleko nam do koturn i do wyżyn, to też posiadaniem środkami wznosmy i wstępujemy na barykady opery, by zdobyć kiedyś plon, zależny najściślej od zdrowego, silnego ziarna, jakie na nieurodzajną glebę przychodzi nam rzucać!.. Ale przyszłość będzie naszą! Banał operowy runie, zastąpiony nowem tworzywem, jakie wleją w operę nowoczesne potężne prądy nowatorskie, szukające wypowiedzenia się w nawrocie do tematów ojczystych natchnień, źródeł potęgi. Ale to przyszła trybuna kompozytorska!..

---

## SPRAWOZDANIA.

### WARSZAWA

Po długich, długich tygodniach wyczekiwania dane nam było dostać się do sali Teatru Wielkiego, skąd zawiął jakiś żywszy powiew artyzmu i, co ważniejsze, dobrej woli. Wprawdzie nowe kierownictwo nie wystąpiło dotąd z żadną premierą, ale zaprezentowało nam „Aidę” w nowej inscenizacji i szacie scenicznej, a nadto postarało się o szereg występów gościnnych, między którymi były także godne zaznaczenia. Najważniejsze jest jednak to, że zarówno zespół solistów, jak zwłaszcza orkiestra i chóry wykazują widoczny wysiłek, co pozwala spodziewać się innych wyników, niż te, z którymi spotykaliśmy się w ostatnich paru latach.

Zawsze młode i porywające arcydzieło Verdiego wykonane zostało pod batutą p. W. Bierdjajewa, kapelmistrza precyzyjnego i wnikliwego, który każde zadanie swoje, choćby najprostsze, traktuje nietylko poważnie, lecz i z przejęciem. W jego niewątpliwie bardzo indywidualnej interpretacji „Aidy” dały się zauważyć dość liczne odchylenia od ustalonej już od tak dawna tradycji. Szczególnie, o ile chodzi o tempa, to starsi znawcy „Aidy” czuli się nieswojo i kręcili głowami. Czy jednak mieli tak bardzo rację, dałoby się jeszcze o tem podyskutować. Bo przecież najdokładniej określone tempo muzyczne pozwala na interpretację mniej lub więcej elastyczną,

spór więc ewentualny dotyczyć może jedynie granic tej elastyczności. Dlatego też w interpretacji p. Bierdjajewa było coś takiego, co pozwalało przejść do porządku dziennego nad sprawą tempa tego czy owego ustępu. Tem czemś było, zdaniem naszym, brzmienie orkiestry samo w sobie. Należy bowiem stwierdzić, że od bardzo dawna nie słyszeliśmy orkiestry naszej operowej tak dobrze stonowanej w swym zespole, tak finezyjnie podążającej za pałeczką dyrygenta, jak właśnie na tem przedstawieniu. I pod tym względem muzyka Verdiego zajaśniała całym swym słonecznym blaskiem, co za zasługę p. Bierdjajewa poczytywać musimy. A zarazem z całą przyjemnością słuchało się tej opery, bo wszystkie czynniki, składające się na piękno tego dzieła natchnienia, były tak doskonale zharmonizowane, tak wybornie stonowane, że miało się przed sobą jedną niepodzielną całość, a nie pokawałkowaną i grożącą rozpadnięciem się lada chwila łataninę. Strona reżyzerska wypadła naogół dobrze, a nawet w niektórych epizodach bardzo dobrze, dekoracje i inscenizacja — z wyjątkiem sceny w komnatach Amneris, aż nadto laurkowatych—efektowne, ale nie przejawiskrawione, czego się dziś zawsze obawiać można. Obsada została złożona z najlepszych sił, jakie się w obecnych warunkach zebrać dały, bo panie Płatówna i Leska oraz panowie Michałowski i Mossakowski stali zupełnie na wysokości zadania. Że p. Gołębiowski, tenor niewątpliwie tylko liryczny, nie może sprostać trudnościom roli Radamesa, to już nie jego bodaj wina. Należy mu się w każdym razie szczerza podzięką za najlepsze chęci i rzetelną pracowitość. Na zakończenie jedna jeszcze nasuwa się uwaga: czy nie możnaby przeprowadzić jakiejś selekcji, a zarazem kuracji odmładzającej w chórze, który śpiewa względnie czysto i poprawnie, ale brzmi głucho i bardzo sucho.

---

Chciałoby się powiedzieć o koncertach w Filharmonji, że idą swoim torem, lecz wyrażenie to nie odpowiadałoby o tyle istotnemu stanowi rzeczy, że właśnie nie idą one żadnym torem. Rzeczą jest zwykłego przypadku, czy gra ten, czy inny solista, czy wykonana będzie ta, czy inna symfonia, czy dyryguje ten, czy inny kapelmistrz. Zdarza się wprawdzie od czasu do czasu pierwszorzędnny program i doskonali wykonawcy dają się słyszeć, ale poza nimi nie czuje się ręki kierowniczej ani linii wytycznej, po której rozwijałaby się nić produkcji. Miejmy nadzieję, że nowomianowany dyrektor artystyczny, p. J. Niwiński okaże się dość sprężystym organizatorem i dość wy-



trawnym muzykiem, by nadać tej naszej czołowej instytucji muzycznej pożądany kierunek i ożywić tętno tej pracy drogą wzmocnienia wewnętrznej dyscypliny i przywrócenia szacunku dla zasady, że w dziedzinie sztuki najłatwiejsze nawet zadanie traktowane być winno z tą samą troskliwością, co i najtrudniejsze.

Niezmiernie ciekawy był koncert Wiedeńskiego Chóru Chłopięcego, który Warszawa miała zresztą sposobność już przed paru laty słyszeć. Zespół to zaiste znakomity, to też wykonanie opery Lortzinga „Próba Opery” i szeregu pieśni kościelnych i świeckich wywołało entuzjazm całego audytorjum, a zadowolone, miłe chłopaki bisowały niezmordowanie.

Na ostatnim poranku niedzielnym przed świętami mieliśmy sposobność poznać młodego, bo jeszcze nie 30-letniego, kapelmistrza szwajcarskiego, I-go dyrektora opery w Bernie, p. Kurta Rothenbühlera, który zaprezentował nam szereg nowoczesnych kompozycji muzyków szwajcarskich, jak Fritz Brun, Volkmar Andreae, Artur Honegger, Othmar Schoeck i Hans Haug. P. Rothenbühler, któremu w pierwszym rzędzie mamy do zawdzięczenia wystawienie „Halki” w Bernie i jej wyjątkowe wprost powodzenie, uważał za właściwe, przedstawiając się nam po raz pierwszy, złożyć w odpowiedniej formie swój bilet wizytowy. Uczynił to w sposób istotnie elegancki i wytworny, bo rozpoczął koncert od odegrania uwertury z „Halki”, za co mu tylko wdzięczni być możemy, od bardzo dawna bowiem nie słyszeliśmy tak wzorowego jej wykonania. Prawdziwi wielbicieli Moniuszki przeżyli chwilę głębokiego zadowolenia i szczerze oklaskiwali młodego dyrygenta za jego muzycznie wnikliwą i pełną pietyzmu dla samego utworu interpretację. Ale dalszy ciąg koncertu dowiódł, że p. Rothenbühler jest pod każdym względem wybitnym dyrygentem, bo wykonane przezeń dzieła szwajcarskich kompozytorów wystąpiły w całej plastyce i przejrzystości. Pomimo to jednak tylko dwa z nich wydały nam się utworami o głębszej wartości: Othmara Schoecka cykl pieśni na bas i orkiestrę kameralną p. t. „Elegja”. a zwłaszcza V. Andreaego cykl pieśni chińskiego poety Li-Tai-Pe na tenor i orkiestrę. Pierwsze odśpiewał z wielkim artyzmem p. F. Loeffel, śpiewak o wysokiej kulturze muzycznej, drugie zaś dobrze nam znany p. W. Brégy, który po dłuższej niebytności w kraju przyjechał, chcąc widocznie pokazać Warszawie, że czasu tego nie zmarnował bynajmniej i znaczne w sztuce śpiewaczej poczynił postępy. Stwierdzając to z całym zadowoleniem, życzymy p. Brégy’emu dalszych wyników tej sumiennej pracy i dalszych też sukcesów.

prosząc o to jedynie, by pamiętać o nas i częściej nas swą sztuką radował.

W ramach koncertów piątkowych ukazały się ostatnio dwie bardzo wybitne solistki: znana nam bardzo dobrze Erica Morini, o której nie mamy nic więcej do powiedzenia, niż to, co już dawno o niej powiedziane zostało, oraz p. J. Rozan-skaja, która okazała się pianistką wysoce muzykalną i zgoła nie przeciętnie utalentowaną. Zarówno wykonanie Koncertu c-moll Beethovena, jak również dwóch utworów Debussy'ego, a zwłaszcza zagrane go na bis Nokturnu pośmiertnego Chopina przekonało nas, że mamy tu do czynienia z artystką bardzo poważną, grającą nie dla efektu, lecz dla dania wyrazu istotnym walorom artystycznym wykonywanego dzieła, co się też p. Rozan-skiej najzupełniej powiodło.

Pierwsze dwa koncerty piątkowe w styczniu wzbudziły szczególne i całkowicie zrozumiałe zainteresowanie. Pierwszym z nich dyrygował nieznany dotąd na warszawskim gruncie dyrektor Opery wiedeńskiej, p. Klemens Krauss, a solistką była p. Eugenia Umińska, podczas gdy w drugim grał Alfred Cortot, orkiestrę zaś prowadził p. Jascha Horenstein. Można by się wdać w dyskusję z p. Kraussem co do niektórych szczegółów interpretacji, jaką dał II-iej Symfonji Beethovena, ale trudno zaiste nie użyć superlatywów na jego wykonanie „Tilla Eulenspiegla” R. Straussa, a zwłaszcza wstępu i końcowej sceny z „Tristana”, które zostały zagrane pod każdym względem bez najmniejszego zarzutu. P. Umińska grała tym razem Koncert Brahmsa i złożyła w grze swojej niewątpliwe dowody swej niepospolitej muzykalności, swego wysokiego artyzmu i swej doskonałej techniki. Jeżeli mimo to arcydzieło Brahmsa nie wyszło z pod jej smyczka tak, jakbyśmy tego pragnęli, to wydaje nam się, że położyć to trzeba na karb zasadniczej rozbieżności pomiędzy rodzajem talentu naszej wybitnej artystki a charakterem muzyki Brahmsa, którego liryka ma zawsze jakiś posmak goryczy czy tęsknoty, zaprawnej cierpieniem, a epickie momenty rozbrzmiewają granitem czy spiżem, nie w każdej też duszy artystycznej akcenty te znajdują odpowiednie echo.

Głęboką wdzięczność należy się Alfredowi Cortot za to, że zagrał właśnie pierwszy z pięciu koncertów Beethovena, Koncert c-dur, op. 15, najrzadziej bodaj grywany, bo uważany za dzieło młodzieńcze, w którym wyczuwa się wpływy Mozarta i Hadyna. Otóż w przepyszej interpretacji Cortot'a uwypuklone zostało z całą wyrazistością to, co w tej doskonałej kompozycji jest już niezaprzeczenie beethovenowskie, a jest tego



wcale niemało. To też bardzo liczni tym razem słuchacze entuzjastycznymi oklaskami dali dowód swego zachwytu i po-  
dziwu dla twórcy i odtwórcy. Cortot miał zresztą świetnego  
partnera w osobie p. Horensteina, który niezmiennie wnikliwie  
towarzyszył soliście, nadając całości cechy iście beethovenowskie.  
Wieczór cały, rozpoczęty subtelnym wykonaniem poematu p.  
E. Morawskiego: „Nevermore”, zawierał w drugiej swej części  
IV-tą Symfonię Brahmsa oraz wstęp do „Meister singerów”  
które to oba dzieła p. Horenstein wykonał przepięknie.

---

Piszący te słowa ma miły obowiązek do spełnienia na  
zakończenie tego przeglądu ruchu muzycznego w okresie  
ostatnich kilku tygodni. Z prawdziwą też satysfakcją przystę-  
puje do omówienia pierwszego przedstawienia szkolnego, da-  
nego przez Studium Operowe T.O.N.-u na scenie Teatru Wiel-  
kiego dn. 16 stycznia r. b. Wystawiona została mianowicie  
opera Mozarta „Uprowadzenie z Seraju”, a wystawiono ją, z je-  
dynym wyjątkiem orkiestry Opery warszawskiej, wyłącznie si-  
łami Studium. I powiedzmy odrazu, że wynik wielomiesięcznej  
pracy był istotnie doskonały. Wysilek pp. reżysera Stefana  
Beliny-Skupiewskiego, dyrektora Józefa Goldsteina oraz ich  
wielu współpracowników osiągnął też niezaprzeczony i praw-  
dziwie zasłużony sukces, a Studium dowiodło naocznie, że  
kroczy właściwą drogą i spełnia pokładane w niem nadzieje.

Pięcioro solistów miało tu pole do popisu: panie Zwi-  
drynówna (Konstancja) i Korffówna (Blonda) oraz panowie  
Szumpich (Belmonte), Hernes (Pedrillo) i Zagraj (Osmin) dali  
z siebie wszystko, co dać tylko mogli, a przede wszystkim  
ogromnie wiele najlepszej woli i szczerego przejęcia się swym  
obowiązkiem artystycznym. Słabą stroną całej piątki stanowił  
wprawdzie sam materiał głosowy, zwłaszcza męski, ale za-  
równo intonacja, jak rytmika i ekspresja, były niemal bez za-  
rzutu, jeśli się zważy, że to młodzież, stawiająca pierwsze do-  
piero kroki na deskach scenicznych i nie mogąca się jeszcze  
dostatecznie zorientować co do szczególnych warunków sceny  
Teatru Wielkiego (dało się to zauważyć najbardziej w śpiewie  
p. Zwidrynówny). Należy wszakże podnieść z całym uznaniem  
godną pochwałę precyzję w numerach zespołowych, przestu-  
djowanych najwidoczniej z wyjątkową wprost starannością. Te  
same zalety wykazał zespół chórалny, którego produkcja zwraca-  
ła na się uwagę żywym tętnem i doskonałym ześpiewaniem  
się w gromadzie.

Osobno podkreślić trzeba doskonale kierownictwo dyrektora Goldsteina, który niezmiernie dyskretnie towarzyszył śpiewakom, a w wykonaniu całości umiał sprostać w tych szczególnie ciężkich warunkach wymaganiom stylu Mozartowskiego dowiódł, że jest rutynowanym kapelmistrzem operowym i wytrawnym muzykiem.

Krótką tę i pobieżną z konieczności relację zamykamy bardzo serdecznym „bravo” i bardzo gorącym „vivat sequens”!

*Stefan Natanson.*

---

Przy pulpicie na poranku w Filharmonji Warszawskiej zaprezentował się p. Bolesław Tyllia, b. pierwszy kapelmistrz Opery Poznańskiej, który w charakterze fachowym przebywał ostatnio w Wiedniu, Rzymie i Neapolu. Obecnie pracuje w T.O.N.

P. Tyllia prowadził IV tą symfonię Czajkowskiego, oraz uwerturę do op. „Tannhäuser” Wagnera, zarysowując się jako nieprzeciętny kapelmistrz, pod którego sprawną batutą efekty dynamiczne zostały doprowadzone do należytego wyrazu.

Dyrygent, oddziaływując w sposób sugestywny na zespół orkiestrowy, miał możność subtelnie i misternie rozwinąć efekty, zgodne z tendencjami kompozycji, co szczególnie uwypukliło się w dziele wagnerowskim. Orkiestra i publiczność gorąco podejmowały młodego kapelmistrza.

Jako solista poranku wystąpił p. Stanisław Mikuszewski, który odegrał, z towarzyszeniem orkiestry koncert skrzypcowy Paganiniego D-dur. Młody skrzypek, technicznie dostatecznie wyrobiony, w koncepcji odtwórczej nie wykazał należytego zrozumienia.

*Zastępca.*

## LWÓW

Pomiędzy dramatem a operą toczy się w teatrze lwowskim walka zdaje się już od chwili istnienia teatru, rozgorzała jednak na dobre od czasu, kiedy miasto w roku 1918 objęło teatry we własny zarząd.

Dyrektorami, mianowanymi każdorazowo przez Radę Miejską byli przeważnie artyści dramatu, albo przynajmniej jego zwolennicy jak n. p. Żelazowski, Tarasiewicz, Czarnowski lub Trzcziński, którzy przeważnie prowadzili operę z musu, jako malum necessarium, nawet jeśli mieli specjalnych kierowników muzycznych. Rosły jednak z roku na rok deficyty teatralne, które musiało pokrywać miasto, a chociaż z natury rzeczy odpowiedzialność za nie ponosić winne były wszystkie



trzy działy, a więc dramat, opera i operetka, to jednak przypisywano zaistnienie ich prawie zawsze tylko operze. Skutek był taki, że miasto, nie chcąc i nie mogąc w końcułożyć na teatry horrendalnych sum, wyrzekło się prowadzenia ich na własny rachunek, przechodząc do systemu t. zw. dzierżawy z ściśle określoną subwencją. Okazało się jednak, że i ten sposób nie doprowadzi do zamierzonego celu, gdyż także dzierżawcy, finansowo zbyt słabi (Barwiński, Zaremba, Czapelski) nie mogli podołać swemu zadaniu, a kiedy dyrekcja Czapelskiego zakończyła swą działalność znowu olbrzymim, przez nikogo nie pokrytym deficytem, uchwaliła w końcu Rada Miejska zupełne skasowanie działu muzycznego w teatrach miejskich. Dyrektorem został Wilam Horzyca z tem, że odtąd we Lwowie teatry miejskie mają wystawiać li tylko dramat.

Nie dali jednak za wygraną melomani lwowscy, którym się — przynajmniej wówczas jeszcze wydawało, że Lwów bez opery istnieć nie może. Powstaje zatem pod przewodnictwem ówczesnego prezesa komisji teatralnej Rady Miejskiej prof. dr. Franciszka Groera „Towarzystwo Miłośników Muzyki i Opery”, które uzyskawszy subwencję miejską w wysokości 2000 złotych za każdy spektakl i prawo grania 10 razy w miesiącu w Teatrze Wielkim, podjęło się prowadzenia działu muzycznego na własne ryzyko. Na stanowisko kierownika artystycznego i dyrygenta powołano Adama Dołżyckiego, obok niego zaś spełniał funkcje drugiego dyrygenta Antoni Rudnicki. Do zespołu należeli obok sporadycznie występujących gości m. i. Hupertowa, Lipowska, Platówna, Marja Sokół, Mossakowski, Płoński i inni.

Towarzystwo zakroiło atoli swą działalność na zbyt szeroką skalę, prowadziło obok opery w pierwszym zaraz roku w Teatrze Nowości mocno deficytową operetkę i urządzało kosztowne, a słabo frekwentowane koncerty symfoniczne tak, że pomimo dość licznego nawet udziału publiczności w przedstawieniach operowych, drugi zaraz sezon zakończył się znowu pokaźnym deficytem. Nie mogąc personelowi wypłacić zaległych od kilku miesięcy należności, musiało Towarzystwo zawiesić swe czynności i *opera lwowska faktycznie przestała istnieć*.

Po długotrwałych pertraktacjach uchwalił niedawno zarząd miasta pokryć z reszty przeznaczonej dla działu muzycznego subwencji częściowo należności personelu, pozostała zaś reszta w wysokości zł. 40.000.— oddano do dyspozycji Polskiemu Towarzystwu Muzycznemu pod warunkiem, że zaangażuje była orkiestrę operową i jako „Filharmonja Lwowska,,

urządzać będzie koncerty symfoniczne i ew. przedstawienia operowe.

Pomimo tego, że opera lwowska w zasadzie przestała istnieć, odbyło się dotychczas pięć przedstawień operowych. Jako pierwsze wystawiło Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego dwukrotnie „Uprowadzenie z Seraju” pod dyрекcją dr. Adama Sołtysa. Wykonawcami byli frekwentanci szkoły operowej Konserwatorium. chóry również były szkolne. Przedstawienia te stały na dość wysokim poziomie artystycznym i podobały się ogólnie, a z pośród wykonawców odznaczili się szczególnie panie: Walerja Jędrzejewska (Blonda) i Luiza Miquel (Konstancja), oraz pp. W. Bożyk (Pedrillo) i St. Śnieżek (Osmin).

Dwa dalsze przedstawienia zmontował Adam Dołżycki, a mianowicie „Madame Butterfly” z Lipowską i „Carmen” z Werwińska i Gruszczyńskim. Oba przedstawienia, w szczególności zaś „Carmen” ściągnęły bardzo liczną publiczność, zbyt dorywczo jednak przygotowane, wykazały dużo stron ujemnych. Mniejsze zainteresowanie wywołało ostatnie, przez Filharmonję Lwowską urządzone przedstawienie „Halki” pomimo współudziału tak doskonałych wykonawców jak Zofja Żmigród-Fedyczkowska i Gołębiowski, oraz dyrekcji Mazurkiewicza. Wspaniała kreacja Fedyczkowskiej wywarła na audytorjum niezatarte wrażenie, to też ona i jej partner byli przedmiotem gorących owacyj.

Filharmonja zainaugurowała swą działalność dopiero 20 listopada koncertem, którego program obejmował obok Mendelssohna uwertury do „Snu nocy letniej”, i Brahmsa „Wariacji na temat Haydna”, Różyckiego „Król Kofetua” i Czajkowskiego „Symfonię Patetyczną”. Drugi koncert, urządzony z okazji 60-cio lecia Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego poświęcony był w całości muzyce górskiej. Żeleńskiego „W Teatrach”, Karłowicza „Owieczne Pieśni”, Noskowskiego „Morskie Oko” i Palestra „Taniec z Osmołody”, dzieło świadczące o wielkim talencie twórczym młodego kompozytora, wykonała orkiestra bez zarzutu. Jako solistka wystąpiła Fedyczkowska, wykonując z towarzyszeniem orkiestry arje z „Janka” i „Halki” oraz szereg pieśni (akompanjował doskonale dr. Edward Steinberger). Oba koncerty pozostawały pod doskonałym kierownictwem dr. Adama Sołtysa.

Na styczeń zapowiada Filharmonja również szereg atrakcyjnych produkcji, a mianowicie dwa koncerty symfoniczne pod dyрекcją Karola Neumarka i Jaszy Hornsteina (solista Leopold Muenzer), dwa koncerty popularnej (jeden pod kie-



rownictwem Antoniego Rudnickiego), koncert kameralny, na którym zadebjuje jako dyrygent dr. Edward Steinberger, ponadto wykonanie Oratorium St. Kazury „Lott“.

Koncerty solistów, urządane już od 25 lat przez tutejsze Biuro Koncertowe M. Tuerka, nie cieszą się w bieżącym sezonie zbyt wielką frekwencją publiczności, chociaż wykonawcami byli m. i. Prokofjew, Manowarda, Cassado, Ada Sari, Ardelli i inni. Wyjątek stanowiły jedynie dwa koncerty mistrza Hubermana, który po kilkuletniej przerwie zawitał znowu do Lwowa, by odnieść tryumf zupełny. Pierwszy koncert przy współudziale pianisty Jakóba Gimpla, który okazał się świetnym akompanjatorem, stał się bezsprzecznie największą atrakcją sezonu, podobnie zresztą jak i drugi z udziałem orkiestry pod kierownictwem dr. Adama Sołtysa, na którym Huberman wykonał koncerty Bacha, Brahmsa i Beethovena.

W połowie stycznia ma się ponadto odbyć bardzo ciekawy koncert kompozytorów lwowskich. Irena Cywińska, wiolonczelista Dyzyderjusz Danczowski, pianiści dr. Edward Steinberger i Edward Steuermann, kwartet dr. M. Bauera i zespół instrumentów dętych mają wykonać dzieła dr. Seweryna Barbaga, dr. Józefa Kofflera, Romana Palestra, Antoniego Rudnickiego i dr. Adama Sołtysa.

O koncertach tych napiszę w następnej korespondencji.

*Alfred Plohn.*

---

## PRZEGŁĄD PRASY.

Wystawienie przez Studium Operowe T.O.N. opery „Urowadzenie z Seraju“ Mozarta odbiło się żywym echem na łamach prasy stołecznej. Wszyscy sprawozdawcy muzyczni, za wyjątkiem b. nielicznych jednostek, podnoszą doskonałe wykonanie całości przedstawienia, w szczególności jego wysokie walory reżysersko-muzyczne.

**Gazeta Polska 18.I. (K.S.)** pisze: „Przedstawienie Studium Operowego T.O.N. było ładnym pokazem, uczciwym gestem i dyskretnym przytykiem do kołowaczyny repertuarowej. Świeże głosy i poważne traktowanie każdej z ról, zapal śpiewaków niezblazowanych, chór śpiewający dźwięcznie i składnie, — oto walory stokroć ważniejsze od martwej rutyny. Jej brak szkolnemu popisowi dodaje tylko wdzięku“.

*Sprawozdawca po dokładnem omówieniu spektaklu konkluduje:*

„Przedstawienie Studium Operowego T.O.N. było więc bardzo udaną imprezą i wykazem pracy szkolnej — poważnej, sumiennej, uwieńczonej wynikiem bezwzględnie dodatnim“.

**Polska Zbrojna 19.I. (Władysław Fabry),** reasumując swe wywody dochodzi do wniosku: „Jako całość było to przedstawienie ładne i zos-

tało przyjęte przez publiczność szczerym aplauzem, sumiennie zapracowanym”.

**Kurjer Warszawski 19. I. (Bis):** „Było to więc zamierzenie świadczące o dobrym smaku organizatorów, o chęci wykazania przez kierowników Studium pracy pedagogicznej i artystycznej własnej i uczniów — w formie przejrzystej...” „Wysiłki organizatorów nie poszły na marne...”

*Po omówieniu imprezy sprawozdawca pisze:*

„Oczekiwać będziemy z prawdziwym zaciekawieniem dalszych przedstawień, pragnąc pogłębić w sobie opinię o wartościach, tkwiących w akcji artystyczno-propagandowej Tow. Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej...”

**Kurjer Polski 21. I. (St. Niewiadomski) p'ze:** „Stwierdzono z zadowoleniem trafny wybór dzieła operowego, bo coś może kształcić tak młodzież śpiewającą, jak i słuchaczy w tym stopniu, co stylowa, pełna smaku i wdzięku, a zarazem i trudności wokalnych muzyka Mozarta. Stwierdzono następnie i wysoką staranność ze strony grona kierowników t. j. nauczycieli, korepetytorów, kapelmistrzów i samej dyrekcji. Stwierdzono, że szkolne przedstawienie może u nas pójść gładko. porządnie, jednym słowem być miłą produkcją młodych osób śpiewających i ostatecznie dać dobre świadectwo szkole...”

*Nestor naszych krytyków upatruje przyczynę upadku opery w ogólnym zaniku talentów.*

**Echo de Varsovie, 19. I. (Adam Wieniawski):** „Certes, les jeunes talents à nous présentés sont, pour la plupart, bien préparés pour affronter la scène et le travail du régisseur-professeur Belina-Skupieński mérite tous les éloges à ce point de vue. Et si nous considérons cette manifestation artistique simplement comme une représentation d'élèves, nous ne pouvons que féliciter la direction très sincèrement des résultats obtenus”.

Pozatem ukazały się sprawozdania: Ekspresu Porannego, ABC, Gazety Warszawskiej, Czasu, Kurjera Codziennego, Naszego Przeglądu i innych.

## K R O N I K A.

### Z K R A J U.

— **Wydział Muzykologiczny w Konserwatorium.** Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie otwiera w bież. roku szkolnym Wydział Muzykologiczny. Studja na tym wydziale będą uzupełniane jednocześnie studjowaniem niektórych przedmiotów na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Po ukończeniu Wydziału słuchacze otrzymywać będą stopień magistra filozofji z muzykologją, jako przedmiotem głównym, oraz

dypłom P. K. M., jeżeli na Uniwersytecie studjowali jako słuchacze zwyczajni, lub tylko dypłom P.K.M., jeśli byli wolnymi słuchaczami Uniwersytetu. Na wydziale wykładać będą pp.: dr. Dorabalska, Rydzewski, dr. Śledziński.

— **Z Opery w Warszawie.** Obecny sezon operowy, z przyczyn od dyrekcji niezależnych, rozpoczął się dopiero dn. 11 listopada. Tego dnia, jako w rocznicę odzyskania niepodległości, odbyła się w Teatrze



Wielkim uroczystą akademią, niezależnie od inauguracyjnego przedstawienia moniuszkowskiej „Halki”.

Dnia 1 grudnia wznowiono „Aidę” Verdiego, w nowej efektownej szacie dekoracyjnej i w nowych kostiumach pomysłu art. malarza St. Jarockiego, w nowej inscenizacji i reżyserji znanego reżysera scen zagranicznych, a ostatnio Opery Lwowskiej, p. A. Ułuchanowa, pod dyktando kapelmistrza W. Bierdiajewa. Wprzeobrażeniu tem wzięły udział znane siły: pp. Platówna, Leska (gościennie), Gołębiowski, Mossakowski, Michałowski, Trębicki i inni. Wznowienie to osiągnęło bardzo znaczny sukces. Wznowiono również (od szeregu lat niegraną) piękną operę Humperdincka „Jaś i Małgosia”, w reżyserji M. Lewickiego i w doskonałym wykonaniu pp.: Szczepańskiej, Terenkoczy, Lenczewskiej Wiśniewskiego i inn., pod kierunkiem kapelmistrzowskim Sillicha.

W połowie grudnia odbył się jubileusz 30-letniej pracy scenicznej znakomitego basisty dyr. Z. Mossoczego. Odegrano „Żydówkę” z jubilatem w partji kardynała, którą zalicza on do swoich najświetniejszych kreacji. Widownia była zapełniona po brzegi; jubilatą przyjmowano owacyjnie, darząc go oklaskami, kwiatami i upominkami.

W grudniu również odbyły się występy śpiewaka scen zagranicznych H. Simberga, w styczniu zaś — Wandy Wermińskiej; występy te cieszyły się wybitnem powodzeniem.

W najbliższym czasie dyrekcja opery wystawia głośną operę kompozytora wiedeńskiego E. Krenka p. t. „Jazzband, murzyn i kobiety” („Jonny spielt auf”), pod kierunkiem kapelmistrzowskim W. Bierdiajewa, w reżyserji F. Freszla, w nowych dekoracjach St. Jarockiego i w przekładzie polskim J. Popiela.

Następnie wystawiona będzie opera Weinbergera „Szwanda dudziarz”, pod kierunkiem kapelmistrzowskim Br. Wolfstala i w re-

żyserji M. Lewickiego. Projektowane jest również wystawienie dzieła K. Szymanowskiego „Harnasie” (pierwsza realizacja sceniczna), w dekoracjach pomysłu Zofji Stryjeńskiej, oraz opery Kondrackiego „Popieliny”.

### **Ze studjum Operowego T. O. N.**

Józef Goldstein b. dyrygent opery państwowej w Dreźnie został zaproszony do współpracy w Studium Operowem T. O. N. w charakterze kapelmistrza. Urodził się w Kaliszu 1899 roku. Ukończywszy Państwowe Konserwatorium w Dreźnie (J. S. Mraczek, H. Kutzschbach) wstąpił w charakterze korepetytora do opery państwowej w Dreźnie 1922-24 następnie był korepetytorem przy „Grosse Volksoper” w Berlinie — 1924-25; dalej pracował w operze państwowej w Dreźnie jako muzyczny asystent Fritza Buscha i kapelmistrz tejże opery — 1926-33.

— **Z Opery Poznańskiej.** Teatr Wielki w Poznaniu wystawił niedawno operę Mozarta „Cosi fan tutte”. Premiera ta stała się wydarzeniem muzycznym nie tylko Poznania, ale i całej Polski, z uwagi na to, że arcydzieła mozartowskie na scenach polskich były mało wystawiane. Według opinji prasy poznańskiej przedstawienie wypadło dobrze, przynosząc chlubę dyrekcji Opery.

— **Pochodzenie melodji „zbójnickiego”.** W jednym z ostatnich numerów „Kwartalnika muzycznego” dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. Jana Kazimierza we Lwowie, zamieszcza studjum, w którym zajmuje się źródłami melodji podhalańskich. Wybrał w tym celu 20 najpopularniejszych „nut” i zbadał ich pochodzenie.

Okazało się, że np. ślady takiego „zbójnickiego” znajdujemy jeszcze w w. XVIII w Rumunji, gdzie go zanotował Fr. J. Sulzer, jako melodję wołoską. W XVIII w. rozpoznajemy też zbójnickiego w staro słowackiej kantyczce, która, jako



kolenda, zaczynała się od słów „Stawaj hore bacza nas...” Z tekstem węgierskim „zbójnicki” śpiewany jest na pograniczu Bukowiny. Na Morawach tańczą zbójnickiego, jako „hołoubka”.

Analiza prof. Chybińskiego stwierdza, że zasięg melodyj, które nazywamy podhalańskimi, jest ogromny. Obejmuje Rumunję, Huculszczyznę, Siedmiogród, Jugosławię, Morawy, Węgry, Łemkowszczyznę, Słowaczczyznę i Wołoszczyznę.

— **Jubileusz Kompozytora.** W Zawierciu odbył się koncert „Lutni”, ku uczczeniu 20-lecia pracy kompozytorskiej jej dyrygenta, prof. Stanisława Ign. Rączki. Prof. Rączka opracował 140 utworów na chóry męskie, mieszane, oraz żeńskie, pieśni solowe i utwory fortepianowe, wykonywane zarówno u nas jak i zagranicą w salach koncertowych i przed mikrofonem radja. Napisał on także podręcznik gimnazjalny w dwóch częściach, p. t. „Nauka śpiewu”.

Na jubileuszowym koncercie w Zawierciu zgromadziła publiczność wypełniająca salę po brzegi, gorącą owację jubilatowi, do którego przemówił prezes „Lutni”, Pasierbiński, podnosząc zasługi kompozytora, po czem składali gratulację jubilatowi przedstawiciele władz, oraz przyjezdni przedstawiciele świata muzycznego. Następnie odśpiewano szereg utworów jubilata, pod jego batutą.

— **Brachocki—prof. Konserwat. w Katowicach.** Profesorem Konserwatorium Muzycznego w Katowicach został Aleks. Brachocki, pianista polski, który pracował w Ameryce. Był uczniem Stojowskiego i Paderewskiego, koncertował przeważnie w Ameryce. Placówkę katowicką objął bezpośrednio po ferjach świątecznych Bożego Narodzenia.

— **Nowe Kompozycje.** W najbliższym czasie ukaze się nowa kompozycja Bol. Wallek-Walewskiego,

pisana na chór mieszany a capella. Nosi ona tytuł „Suita pieśni góralskich z Podhala” i wzbogaci naszą literaturę chóralną zbiorem motywów podhalańskich, opracowanych szczególnie.

**Zgon Pawła Kochańskiego.** W Nowym Jorku zmarł słynny skrzypek Paweł Kochański. Od dłuższego czasu Kochański poważnie niedomagał. Już podczas swej ostatniej bytności w Polsce, na jesieni u. r., stan jego zdrowia był tak niedobry, że artysta z trudem wystąpił na koncercie. Lekarze nie mogli na, razie znaleźć źródła choroby, trawiącej organizm. Po powrocie do Ameryki poddał się Kochański szczegółowym badaniom. Okazało się, że jest chory na raka. O ratunku nie było mowy. Kilka miesięcy ciężkich męczarni — i nastąpił zgon.

Paweł Kochański urodził się w r. 1887 w Odessie. Był uczniem i wychowankiem dyr. Emila Młynarskiego, pod którego opieką sposobił się do przyszłej kariery artystycznej. W r. 1901 objął stanowisko koncertmistrza Filharmonji Warszawskiej. Z Warszawy zaczął coraz częściej wyjeżdżać z koncertami zagranicę i wkrótce zdobył sławę światową. Od szeregu lat mieszkał już stale w Nowym Jorku. Co roku jednak latem przyjeżdżał do Polski.

W Warszawie bawił ostatnio tej jesieni i grał jako solista na inauguracyjnym koncercie sezonu w Filharmonji. Było to pierwsze wykonanie nowego II-go koncertu skrzypcowego Szymanowskiego. Koncert ten miał następnie grać Kochański w Ameryce. Z Szymanowskim łączyły zmarłego artystę bliskie stosunki; zazwyczaj powierzał mu kompozytor pierwsze wykonanie swych utworów skrzypcowych.

Kochański zaliczał się do najwybitniejszych skrzypków współczesnych, to też zgon jego okrywa żałobą świat muzyczny.



## Z ZAGRANICY.

— **Dzieło uczonego amerykańskiego o Paderewskim.** W pierwszych latach odzyskanej niepodległości bawił w Polsce z ramienia Amerykańskiego Czerwonego-Krzyża Charles Phillips, profesor literatury angielskiej w „Notre Dame University”. Sprawą polską przejął się głęboko i po powrocie napisał książkę „The New Poland”, której nakład w krótkim czasie został wyczerpany. Od 10 lat zbierał prof. Phillips materiały do biografii Paderewskiego. Dzieło to ukazało się p.t. „Paderewski — The Story of a Modern Immortal”, z przedmową dr. Mac Cracken'a, rektora „Vassar College” i prezesa Fundacji Kościuszkowskiej, oraz wstępem pułk. F. M. House'a.

Biografię tę wydała znana firma wydawnicza Mac Millan Company w Nowym Jorku.

— **Listy Chopina w wydaniu francuskim.** W kolekcji polskiej, ukazującej się pod kierownictwem J. A. Teslara, nakładem Malfère'a, ukazał się przekład listów Chopina w opracowaniu znanego muzykologa, Henryka Opieńskiego. Przedmowę do tego wydania napisał J. I. Paderewski. Przekładu dokonał S. Danysz. Książka, licząca przeszło 600 stron druku, jest najpełniejszym obecnie wydaniem listów Chopina. A pełnego polskiego wydania listów Chopina dotąd nie mamy...

— **„Muzgiz” i pieśni egzotyczne.** Skrót „Muzgiz” oznacza państwowe rosyjskie wydawnictwo muzyczne. Nakładem jego wyszły obecnie w układzie na głos solowy z orkiestrą pieśni jakuckie, burjackie, kozackie i żydowskie, dalej jedna pieśń baszkirska i jedna uzbicka, w transpozycji na skrzypce z orkiestrą, następnie „Melodje Turkmeńskie” w układzie Zołotarewa, pieśni Tatarów nadwołżańskich i poemat symfoniczny „Sowiecki Wschód”, napisany przez S. Wasilenkę na tematy pieśni ludowych sowieckiego wschodu.

— **Losy słynnego Covent Garden.** Słynny teatr operowy w Londynie, z którym łączą się od kilkudziesięciu lat najgłośniejsze nazwiska świata śpiewackiego, miał być teraz nieodwołalnie zburzony. Aby temu zapobiec, miłośnicy teatru utworzyli stowarzyszenie, które zbiera fundusze na przebudowę i dostosowanie do potrzeb nowoczesnych. Po odnowieniu teatr będzie wystawiał opery tylko w jęz. angielskim i tylko z udziałem angielskich śpiewaków. Z Covent Garden łączą się nazwiska wielu polskich śpiewaków, jak np. obu Reszków, Kochańskiej, Myszugi.

— **Nieznane kompozycje Mozarta.** W roku 1791 Mozart skomponował balet p.t. „Conscrit ou les Epreuves Amoureuses”. Z baletu tego znano dotychczas sześć tańców. Ostatnio w Monachjum odnaleziono jeszcze dziewięć innych części baletu, zupełnie nieznanymi, posiadających dużą wartość muzyczną.

— Ponadto w jednej z prywatnych bibliotek w Paryżu odkryto nieznane dotąd dzieło Mozarta. Jest to koncert B-dur na skrzypce, skomponowany przez Mozarta w r. 1766 dla córki króla Ludwika XV. Adełajdy.

— **60-ta rocznica urodzin znanego kompozytora.** Znany kompozytor czechosłowacki, Józef Suk, obchodził 60-tą rocznicę swych urodzin. Z okazji tej odbył się uroczysty koncert w Filharmonji Praskiej, na którym odegrano po raz pierwszy ostatni utwór Suka: „Epilog”.

— **Pamiętniki Titta Ruffo.** Znany śpiewak włoski, Titta Ruffo, zapowiedział publikowanie swych pamiętników. Titta Ruffo zamierza opowiedzieć zaczątki swej kariery śpiewaczej, rozpoczętej w 20 roku życia, podczas gdy do tego czasu był kowalem i pomagał ojcu przy pracy w małym zakładzie ślusarsko-kowalskim w Pizie. Jak wiadomo, Titta Ruffo przez długi okres czasu był jednym z najsłynniejszych śpiewaków europejskich i dorobił się ogromnego majątku.

# Z działalności organizacyjnej . O. N.

## Powstanie oddziału warszawskiego organizacji Opery Narodowej.

(Referat wygłoszony przez p. ZOFJĘ SOKOŁOWSKĄ na organizacyjnym posiedzeniu w T. O. N. w dniu 20. XII. 1933 r.)

W myśl paragrafu 3 statutu Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej, powołany został do życia **Oddział Warszawski T. O. N.** mający na celu propagowanie naczelných idei Towarzystwa wśród szerokich warstw melomanów stolicy, a w szczególności utworzenie jaknajbardziej korzystnego nastroju dla najżywotniejszego zagadnienia Organizacji: propagowania i umiłowania rodzimej muzyki.

Zadania Oddziału Warszawskiego T.O.N. dadzą się ująć w trzy zasadnicze działy pracy.

### Dział I-szy.

Popularyzowanie wysokowartościowej muzyki i pieśni, a w szczególności twórczości rodzimej, przez organizowanie audycji muzycznych, jak n. p. poranków muzycznych dla dorosłych i dla młodzieży, poprzedzanych krótkimi prelekcjami; domowych koncertów w sali T.O.N., o charakterze towarzyskim, z występami wokalistów i instrumentalistów; wieczornych koncertów abonamentowych popularnych o programie umuzykalniającym ogół — oraz popieranie artystycznych posunięć zarówno dyrekcji Towarzystwa Opery Narodowej i Studjum Operowego, jakoteż i kierownictwa Agencji Operowej i Koncertowej T.O.N.

### Dział 2-gi.

Założenie „Klubu Muzycznego“, którego brak odczuwa od wielu lat muzyczna elita stolicy. Ciężki stan gospodarczy kraju utrudnia, lub uniemożliwia osobom prywatnym kontynuowanie dawnych, szlacheckich tradycji, zmierzających do otwierania muzykalnych salonów towarzyskich dla osób duchem pokrewnych. Wielcy artyści, nie pochodzący z Warszawy, bawiący w stolicy w przejeździe, nie mają odpowiedniego „domu muzycznego“, w którym mogliby wymienić z kolegami szereg zdań spostrzegawczych, — otoczeni gościnnością i zyczliwością towarzyską, cechującą mieszkańców stolicy. Osoby, w życiu oficjalnem wysoko postawione, chcąc, lub musząc zdobyć się na reprezentacyjny wieczór towarzysko-salonowy, zdani są na łaskę sali restauracyjnej, czy hallu hotelowego, otoczenia niemiłego, drogiego w opłacie pieniężnej, i nie pozostawiającego po sobie korzystnego wspomnienia.

Muzycy warszawscy, znający się wzajemnie przeważnie



z posiedzeń, lub z otoczenia związanego z zawodową pracą, nie zbliżają się do siebie wzajemnie na terenie towarzyskim. Owa przepaść, dzieląca od siebie nieraz najszlachetniejsze obozy muzyczne, — zwana „polityką muzyczną“, — jest często zbudowaną tylko przez towarzyskie niezblizanie się do siebie. Życie towarzyskie w środowisku muzycznym, pogodny uśmiech gospodyń i gospodarzy, nastrój domowy, — załagodzi może niejedną różnicę zdań muzycznych, wpływającą przeważnie z pobudek najszlachetniejszych, a dla kultury muzycznej tak szkodliwą. Herbatki klubowe, odbywające się co dwa tygodnie we własnym lokalu, będą miały na celu zaznajomienie młodych talentów, na gruncie towarzyskim z członkami Klubu i z zaproszonymi gośćmi. Klubowe herbatki powinny urozmaicać produkcje artystyczne.

Obok młodych talentów usłyszeć będzie można w Klubie Muzycznym Oddziału Warszawskiego naszych gości polskich i zagranicznych artystów, bawiących stale lub przejazdem w stolicy. Klubem muzycznym zainteresować powinni się wszyscy kochający muzykę mieszkańcy Warszawy, jako pierwszym pod każdym względem, towarzysko-muzycznym lokalem stolicy.

Sekcja gospodarcza Klubu zajmie się również stroną zewnętrzną urządzenia pokojów klubowych, oraz pięknej sali koncertowej T. O. N., nadając tej ostatniej charakter dawnej świetlicy polskiej.

### Dział 3-ci.

Trzeci dział pracy obejmuje dążenia do spopularyzowania całokształtu czynności Oddziału Warszawskiego. Trzeba, aby cała inteligencja stolicy zrozumiała ideowy i artystyczny obowiązek należenia do grona sympatyków T. O. N. Należy nam sprowadzać nowych naszych przyjaciół, oraz przyjaciół naszych przyjaciół, do grona naszej muzycznej rodziny.

Widzimy dziś wszyscy wyraźny zwrot opinii publicznej w kierunku popierania wartości rzeczywiście dobrych i nieprzemijających, a więc w pierwszym rzędzie również zwrot do popierania wysokowartościowej dobrej muzyki. Nowoczesny człowiek, zmęczony walką o byt, może znaleźć, w pospiesznym tempie życia, odprężenie tylko w pogodzie i pięknie, odrywając go przynajmniej na kilka chwil od ponurej często rzeczywistości. Czyżbym mylić się miała twierdząc, że tą oazą odżywczą jest właśnie dziedzina naszej sztuki, czyli muzyka i pieśń?

Trzeba wzbudzić w społeczeństwie naszym, tak pełnem walorów duchowych, głód dobrej opery, jako objawu tej formy muzyki, która jest najbardziej dostępną dla szerokich sfer. Gdy tego dokażemy, wówczas spełni się, przy szczytnem współ-

działaniu naszego Oddziału Warszawskiego, naczelną ideą Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej: powstanie nowa, oparta na nowoczesnych podstawach, zreformowana, a popularna więc przez wszystkich ukochana **Polska Opera Narodowa**.

---

## POSIEW ANKIETOWY.

Pierwsza nasza ankieta na temat: „Jaką powinna być Opera w Polsce“, odbiła się nader żywym echem wśród Czytelników i Przyjaciół „Biuletynu Muzycznego T.O.N.“, dostarczając wiele ciekawego materiału sprawozdawczego, którego część dla zrozumiałej ekonomii rozmiarów „Biuletynu“—podajemy w streszczeniu.

### 1. p. Gosiewska Aldona z Warszawy.

Radaby widzieć przyszlą polską Operę, jako instytucję żywego, wysokowartościowego teatru muzycznego, o szlachetnej swojskiej strukturze kompozycyjnej, oraz o temacie prozy, rzeźbionej dźwiętem mistrzów słowa, „najczystszej krwi“. Opera, zdaniem naszej korespondentki, musi się odrodzić jako zdecydowanie Opera Narodowa, pojęcie bowiem rodzimej twórczości, jeśli dotknąć oryginalnie polskiego repertuaru, nie wykazuje zblazowania, czy to w fabule samej, czy w strukturze twórczej. Za słowa zachęty i pobudki dla pracy pod adresem T-wa Przyjaciół Opery, pragniemy wyrazić naszej szczerzej entuzjastce słowa podzięków, zapewniając, że szereg rzuconych nam projektów artystycznych rozważamy z pożytkiem.

### 2. p. Kochańska Elwira, Poznań.

Domaga się rezolutnie obalenia „starego nieładu“ operowego i zastąpienia go nowym „młodym lasem“. Niechaj pełne doświadczenia mistrzowskiemu głosowi, słabe już w strunalne blaski i napięcia, przejdą do „Senatu pedagogium wokalistów“, zakładając nowoczesne zrzeszenia trubadurów i piewców. Niechaj wspomnieniami przeszłych blasków i tryumfów, zapalają znicze pracy śpiewaczki w piersiach młodych swych uczniów i wskazują im drogi do sięgania po laury mistrzów! Niechaj czynnie i troskliwie śledzą fazy rozwojowe głosów i artyzm, aby niczego nie pomniejszyć z dorobku przeszłości.

Konkretnie i osobowo zakreślonych propozycji nie poruszamy, nie mniej dzielimy niektóre z zapatrywań reformatorskich.

### 3. Dr. Kogen Eugenjusz, Wilno.

Opera nie może być „interese“ przedsiębiorcy, lub statystycznym narzuceniem śpiewaczego proletariatu teatrowi muzyczne-



mu. Sztukę formują wyłącznie jej duchowi wybrańcy, nigdy zaś ludzie zarobku. Trzeba iść ku sztuce poprzez głód i chłód, poprzez zawody, smutki i rozczarowania! Trzeba wierzyć, fanatycznie wierzyć, ale równie fanatycznie miłować pracę nad sobą, gdy chce się być śpiewakiem—artystą, stosować najdalej posunięty samokrytycyzm, bo zbyt łatwo popadają adepci sztuki w kabotynizm, samochwalstwo i nieróbstwo. Bezcieszczą wówczas Sztukę, postępują, włóczą po rozstajach i bezdrożach, mimo, że jej mają pełne usta. Opera musi stać się jako teatr zakonem, o surowej klauzurze wymogów i kryteriów. Tylko entuzjaści zdołają rozpętać entuzjazm wśród obojętnych, a często także wrogich mas.

#### **4. Inż. Czajewski Wacław, Lwów.**

Opera dzisiejsza odstrasza od siebie zwolenników. Pomijając już wystawienie jednych i tych samych popularnych dzieł muzycznych po niezliczone razy, słucha się i ogląda po niezliczone razy jedne i te same osoby akcji. Zgodzić się można na to, byle dopisywała artystyczna strona obsady. Śpiewaczka koloraturowa, wycinająca dzisiaj kuranty kunsztu wokalnego, jutro jednak kreująca partję liryczną, pojutrze dramatyczną, to tak jakby na przerwę szkolną dzwoniło dzwonkiem biurowym i chciano ten sam dzwonek zawiesić na wieży zamku wawelskiego, by dzwonił zamiast „Dzwonu Zygmunta“. Efekt jest prosty. Ten sam głos w danej partji koloraturowej brzmi przepięknie, w lirycznej słabiej, w dramatycznej nieznośnie. Czy względy artyzmu, oraz możliwości właściwości głosowych nie mają odgrywać żadnej roli, pomijając już znastwo słuchaczy, często nie gorsze od melomanstwa wykonawców?...

Cóż kiedy przedsiębiorcy chcą decydować o obsadach partyj, lub co gorsza stosunki, koterje, kliki i t. p. intryżki.

Polska Opera powinna unikać tych błędów, bo aczkolwiek wierzę, że będzie po odrodzeniu tworem żywym i mającym zapewniony rozwój, łatwo się postarzeje i zużyje.

Resztę uwag pozostawiamy bez omówienia z uwagi na ich wybitnie bojowy charakter.

#### **5. Rzewuski Stefan, Kraków.**

Apeluje do przyjęcia wzorów Krak. T-wa Oper. i oparcia na nich przyszłej pracy Opery polskiej. Zrzeszenia, na jakich opiera się byt Opery Krakowskiej, wnoszą czynnik społeczny nader wartościowy w pracy teatralnej. Organizacja przyszłej polskiej Opery musi mieć podkład społeczny. Krytyka będzie dopuszczalna dla wszystkich słuchaczy. Połączenie opinii krytyki fachowej z krytyką powszechną, niezależni t. zw. „głosy prasy“ od subiektywizmów,

zabiegów protekcyjnych i t. p. Zbyt wiele „obciążeń dziedzicznych“ dotyka pustych, rozległych gmachów teatralnych, by nowa Opera polska przejmować miała takie dziedzictwo.

#### **6. M. Jan Zygmunt, Warszawa.**

Daje przejrzysty, szeroki przegląd genezy operowej poczynając od średniowiecznego „Misterjum“. Doprowadza do doby przodowania Opery włoskiej. Opera polska zajmuje bardzo skromny odcinek w historii muzyki, niemal minjaturowy. Należy poprzeć młodą twórczość kompozytorską i poczynania wydawnicze. Apeluje do konieczności kształcenia smaku muzycznego, szerzenia zamiłowania do prawdziwego piękna w wokalistyce, przyczem starsza generacja służyć ma za wzór młodszej. T-wo Przyj. Opery Narodowej winno skupić w jeden Kościół talenty twórcze, którym sprawa tworzenia przyszłej Opery polskiej, leży naprawdę na sercu. Wspominając z rozrzewnieniem dawnych marzycieli Opery polskiej jak Elsnera, oraz twórców: Żeleńskiego, Noskowskiego, Joteykę, Różyckiego, pragnie witać w „Cudzie“, narodowej operze L. B. Ramuła, cenny twór operowy nowoczesności. Opera musi swą działalnością podkreślać pierwiastek ojczysty, gdyż tylko Opera Narodowa może mieć rację bytu w odrodzonym, niepodległym naszym państwie.

#### **7. Prof. Iżycki Anatol, Stanisławów.**

Przykazaniem powstawania i bytowania nowej Opery polskiej winna być i musi być praca, rzetelna, wytrwała praca i tylko jedynie praca. Cały aparat muzyczny stanowić musi, jaknajsolidniejsze zespoleństwo twórczo-odtwórcze, w myśl szczytnego hasła: „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego“. Wczucie się i głębokie wniknięcie w rodzaj i wymagania kompozycji z jednej strony, z drugiej opracowanie dzieła w detalu, do najdrobniejszych szczegółów, dokładnie i wzorowo przez wszystkich, tak, iżby wykonawcy, zarówno jak i słuchacze zdawali sobie sprawę z faktu, iż przygotowaniem i wystawieniem dzieła kierowała jedna czujna, przezornie decydująca wola. Wola sukcesu, wola najwyższego zadowolenia artystycznego, wola pełnego zadośćuczynienia najsurowszym i najkrytyczniejszym wymogom sztuki. Zrozumienie odpowiedzialnych zadań, jakie nakłada w szczególności Opera na: korepetytorów, reżyserów, chórmistrzów, solistów, członków chóru, orkiestry, baletu, kapelmistrzów, dekoratorów oraz na kostjumologów, zwłaszcza zaś, na sumienną współpracę wszystkich czynników uczestniczących w wykonaniu — oto „Credo“ podstawowe przyszłej Opery polskiej.

Pierwszorzędne firmy i przedsiębiorstwa, szcyczące się t.zw. „marką“, zawdzięczają rozgłos i powodzenie przedewszystkiem jakości i wyborowości swych produktów. To samo jest ze sztuką



Nikt nie pyta aktora ile czasu i pracy włożył w kreację, każdy ocenia natomiast jaką stworzył kreację i jak zagrał.

Dotychczasowa Opera uległa „degeneracji” na tle podporządkowania sztuki trosce o żołądek, oraz na tle opanowania teatrów przez profanów, przez związki zarobkowe, przez ludzi nie mających ze sztuką nic wspólnego. Ile zarobię miesięcznie, względnie od występu? — Oto krwawy pasożyt pierwszego zapytania wyprzedzającego właściwe pytanie, jakie musiałoby paść z ust uduchowionego artysty: „czy jednak stanę na wysokości zadania?”

Nie ogłaszam żadnej rewolucji — pisze uczestnik ankiety, — ale powołuję do życia przebrzmiałe echa przeszłości zwycięskiej, z okruszku, gdy kunszt śpiewu wlatywał w podniebne rejony, lekko, cudne, wesoło jak ptak, do lotów podniebnych stworzony.

### Przypisek Redakcji.

Na podaniu powyższych streszczeń nie wyczerpujemy ani połowy nadosłanego nam materiału, zwłaszcza, że pragniemy unikać tematów „bojowych”, mogących wywołać wśród zainteresowanych sfer, czy osób, wrażenie podmiotowego ustosunkowania się do nich naszych przyjaciół.

Uwagi i poglądy uczestników Ankiety podajemy Czytelnikom „Biuletynu”, pragnąc w następnym numerze przeprowadzić na tenże temat dalszą dyskusję.

## Kalendarzyk muzyczny.

**4 stycznia** — 60 rocznica urodzin Józefa Suka, kompozytora i II-go skrzypka czeskiego kwartetu smyczkowego. Suk urodził się w Krecovic w Czechosłowacji 1874 r. W roku bieżącym otrzymał wielką nagrodę Smetany w kwocie 50 tys. koron czeskich, za kompozycję p.t. „Epilog”.

**17 stycznia** — 200 rocznica urodzin Franciszka Józefa Gossec'a (1734—1839), cenionego kompozytora francuskiego, jednego ze współtwórców kwartetu smyczkowego i symfonji.

**28 stycznia** — 30 rocznica śmierci Adama Mincheimera, urodzonego 1904 r. w Warszawie. Mincheimer był głównym bibliotekarzem Teatrów Warszawskich i jednym z założycieli Towarzystwa Muzycznego w Warszawie. Pisał opery, z których jedną: „Otton Łucznik” wystawiono w Warszawie 70 lat temu (1864).

**12 lutego** — 40 rocznica śmierci Hansa v. Bülow (1830—1894), znakomitego pianisty i kapelmistrza niemieckiego.

**21 lutego** — 100 rocznica urodzin Aleksandra Zarzyckiego, polskiego kompozytora, urodzonego we Lwowie 1834 r., zmarłego w Warszawie w październiku 1895 r. Zarzycki był przez pewien czas dyrektorem Konserwatorium Warszawskiego, pisał w stylu salonowym.

### Na rok 1934 przypada:

200-lecie śmierci ks. Grzegorza Gąbryela Górczyckiego, polskiego kompozytora muzyki kościelnej. Górczycki urodził się przed r. 1650, zmarł 1734 r. w Krakowie, jako kapelmistrz katedralny. Pisał w stylu polifonicznym, przeważnie na 4 głosy.

150-lecie powstania op. „Agatka” z librettem ks. Macieja Radziwiłła i muzyką Hollanda.

140-lecie wystawienia „Krakowiaków i Górali” (1794) Bogusławskiego, z muzyką Jana Stefańskiego (Czech).

80-lecie wystawienia dwuaktowej „Halki” Moniuszki w Wilnie (1854). W tymże roku powstały poematy symfoniczne Liszta: „Les Préludes”, „Orfeusz”, „Mazepa”.

60-lecie wystawienia op. „Borys Godunow”. Mussorgskiego w Petersburgu (1874).

50-lecie wystawienia op. „Manon” Massenet'a (1884).

Na bieżący rok przypada 50-ta rocznica urodzin: Wacława Kochańskiego—znakomitego skrzypka; Piotra Rylla — kompozytora, twórcy op. „Ijola”; A. Szeluto-kompozytora; Józefa Turczyńskiego—sławnego wirtuoza-pianisty, oraz kapelmistrza Bronisława Wolfstahla (1884).

**30-lecie:** powstania poematu symf. „Powracające Fały” Karłowicza; wystawienia w Warszawie op. „Marja” Melcera i op. „Butterfly” Pucciniego w Wiedniu (1904).

**10-lecie:** śmierci (1924): G. Fauré kompozytora franc.; G. Pucciniego; S. Ljapunowa, komp. rosyjskiego, twórcy poematu symf. „Żelazowa Wola”; Busoniego-pianisty i kompozytora; M. Surzyńskiego kompozytora utworów organowych.

W 1924 r. wystawiono w Warszawie op. „Noc Letnia” Młynarskiego, w Poznaniu „Legendę Bałtyku” Nowowiejskiego.

## Wydawnictwa muzyczne.

Stanisław Bursa: „Pieśni adwentowe” na 3 głosy żeńskie lub chłopięce. Nakładem autora. Kraków 1932.

Piotr Perkowski: „Uty japońskie” na śpiew i fortepian. Warszawa 1933. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

Roman Maciejewski: „Tryptyk na fortepian” Warszawa 1933. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej.

Witold Maliszewski: „Cztery pieśni” na śpiew i fortepian. Warszawa 1933. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej.

Feliks Nowowiejski: 10 Kolęd solowych do śpiewu z towarzyszeniem fortepianu. Edition Gebethner i Wolf.

Garbusiński Kazimierz: „Missa Laudate Dominum” na chór mieszany z towarzyszeniem organów. Nakład autora.

Stanisław Kazuro: op. 50 „Pieśni trzygłosowe na sopran, alt, tenor lub baryton”. Zeszyt I. Wydanie Gebethnera i Wolfa.

(Po zamknięciu numeru)

### BYDGOSZCZ.

Dyr. W. Stoma potrafił przeciwstawić się kryzysowi i utrzymał Teatr Miejski na poziomie wysokim. W ostatnich miesiącach wystawił pod wzorowym kierownictwem muzycznym L. Turkiewicz, w doskonałej reżyserji M. Dowmunda. „Dziewczę z Holandji” Kalmana, „Modelkę” Suppego, „Dookoła Miłości” Straussa. W Zofji Lubiczówniej, b. primadonnie Teatru Wielkiego w Poznaniu, pozyskaliśmy artystkę tej miary, jaką spotyka się nie często. Prześliczny głos, uroda połączona z wielkim talentem scenicznym, współdziała z kilku pierwszorzędnymi artystami, z których, w pierwszym rzędzie, wymienić należy K. Jeskego i Stan. Iwańskiego. Na uznanie zasługują prace dekoracyjne Hawrylikiewicza, ucznia mistrza Drabika.

*Profesor.*

Numer zamknięto 25 stycznia 1934 r.

Redaktor i wydawca: **Lucjan A. Wojnarowski.**

Redakcja i Administracja: „**Biuletynu Muzycznego T. O. N.**” Warszawa, ul. Trębacka 10. Telefon 2-27-06.

Prenumerata: rocznie zł. 4.50; półrocznie zł. 2.50.

Druk. „Podbój” Warszawa tel. 11.90-85



# Koncerty w Sali Koncertowej T. O. N.

## Koncerty Młodych Talentów:

6 lutego, godz. 8 wiecz.

**Ludmiła Herbstowa** (fortepian)

**Iza Pomorska** (sopran)

**Michał Zagraj** (bas)

24 lutego, godz. 8 wiecz.

**Irena Bardy** (sopran)

**Alina Tajtelbaum** (fortepian)

(Muzyka francuska)

## Teatr Wielki

19 lutego, o godz. 8 wiecz.

Op. Mozarta „Urowadzenie z Seraju“

w wykonaniu słuchaczów Studium Operowego T. O. N.

Kapelmistrz: **Józef Goldstein.**

Reżyser: **Stefan Belina-Skupiewski.**

