

# **śląskie wiadomości muzyczne**

**miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej na śląsku**

**BRONISŁAW ROMANISZYN:**

Solowy śpiew w kościele jako zagadnienie stylu i techniki wokalne. — **ZBIGNIEW DY-**

**MEK:** Arystokratyzm pałeczki dyrygenckiej. — **PREJZNER**

**TADEUSZ:** Artysta i historyk o muzyce w wojsku polskim przed powstaniem listopadowym. — Jeszcze o kompozy-

cjach kameralnych Żeleńskiego. — Sprawozdania. — Przegląd prasy. — Kronika.

**rok III nr 2  
katowice**

**L u t y 1 9 3 9**

# „Kulig” z Katowic

Dnia 25. I. nadawała rozgłośnia Katowicka audycję pt. „Kulig”. Audycja była przeznaczona dla dzieci i przez dzieci wykonana. Sam temat audycji wybrany — trzeba przyznać — bardzo szczęśliwie. Łączy on w sobie duże możliwości zarówno muzyczne, jak i tekstowe. A przede wszystkim okazał się radiofoniczny. Słuchowisko miało w sobie dużo życia i tempa, głosiki były miłe; specjalną radiofonicznością wyróżniał się głos konferensjerki.

Strona muzyczna wypadła bardzo dobrze. Dzieci grały pod względem interpretacji bez zarzutu. Widać było, że są solidnie uczone i dobrze przygotowane, za co należą się wyrazy uznania pp. Hannie Sarzyńskiej i Stanisławie Kaszprównej. Jeśli zważymy, że grały dzieci do lat 12, które uczą się krótko, to osiągnięty poziom jest naprawdę sukcesem.

Audycja sprostowała swemu przeznaczeniu, była interesująca, przystępna i zrozumiała dla dzieci i wesoła; a jej temat, który jest niecią promienną wysnutą z naszej pięknej i bujnej tradycji staropolskiej, wydaje mi się dla młodzieży bardzo odpowiedni. Zapozna ją z dawnymi zwyczajami i z naszymi tańcami narodowymi, o których się coraz mniej pamięta.

Wanda Ohniska.

## OPERA.

Dzięki inicjatywie Dyrekcji Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach od bywają się w bieżącym sezonie sporadyczne przedstawienia operowe. Mam nadzieję, że te dorywcze imprezy przemienią się w stałą organizację, w stałe zmontowanie aparatu operowego. Jest to przecież wykonalne!

W obecnych warunkach poziom przedstawień operowych nie przekracza granic poprawności i to niejednokrotnie podlegającej dyskusji. Zwłaszcza ocenę orkiestry należałoby traktować z dużą dozą pobłażania: poziom — przynajmniej to otwarcie — bardzo słaby.

Ostatnio wystawiono „Polawiace Perle” Bizeta. Partie solowe umiejętnie interpretowali pp. Maryla Karwowska, Janusz Popławski, Eugeniusz Mossakowski i Adam Mazanek, którzy niejednokrotnie zbierali oklaski „przy otwartej scenie”. Chór niewielki, lecz dobry.

Reżyserował Franciszek Freszel dyrygował Jerzy Sillich

Widownia bardzo licznie zapelniona. R. S.

# KRONIKA.

Radca Karol Kocyk otrzymał Złoty Krzyż Zasługi za pracę społeczną; w 1929 r. należał do komitetu organizującego Śląskie Konserwatorium Muzyczne; pożyteczną działalność rozwija też jako skarbnik Stowarzyszenia Śpiewaków Śląskich.

\* \* \*

Londyn przyłącza się z kolei do miast organizujących międzynarodowe festiwale muzyczne. Pierwszy z nich odbędzie się w czasie od 23. IV. do 28. V. 1939 r. Wśród zaangażowanych kapelmistrzów wymienią między innymi Toscaniniego, Bruno Waltera, Thomas Beecham'a. Koncerty i przedstawienia będą się odbywały nie tylko w samym Londynie, lecz także w Cambridge, Oxfordzie, Glyndebure i Canterbury.

\* \* \*

Śląsk otrzymał nową radiostację w Brzeźnie pod Mysłowicami. Dotychczas rozgłośnia katowicka pracowała z mocą 12 kw. Obecna moc 50 kw. zwiększy znacznie zasięg śląskiej rozgłośni, tak, że nawet za pomocą zwykłych odbiorników detektorowych będzie można słuchać audycji katowickich daleko poza granicami państwa.

\* \* \*

IX. Symfonia Beethvena wykonana będzie dnia 14 lutego w Bielsku; udział biorą soliści, połączone chóry „Ognio” i „Urzedników Magistratu miasta Katowic” oraz miejscowa orkiestra; dyryguje St. M. Stoiński.

\* \* \*

Polski Balet reprezentacyjny wyjechał za granicę na kilkumiesięczną tournée. Na czele baletu: pp. Leon Wójcikowski i Jan Ciepliński. Dekoracje i kostiumy według projektu art. mal. Kędziory. Kapelmistrzem zespołu jest J. Bojanowski.

\* \* \*

W przygotowaniu jest monografia o Henryku Melcerze: „Wszyscy”, którzy posiadają jakiegokolwiek materiały odnoszące się do życia i działalności tego wybitnego muzyka polskiego, zechcą zgłosić to pod adresem: J. Bieracki, Warszawa, Mazowiecka 8.

Ku uczczeniu 30-tej rocznicy śmierci Mieczysława Karłowicza Polskie Radio wspólnie z Polskim Związkiem Muzycznym organizuje dnia 9 lutego w Zakopanem wielki koncert utworów Karłowicza. Wykonawcami będą orkiestra symfoniczna Polskiego Radia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, oraz soliści: Ewa Bandrowska-Turska i Eugenia Umińska. Koncert będzie transmitowany na wszystkie stacje polskie oraz zagraniczne: Helsinki, Oslo i Budapeszt.

\* \* \*

Bratnia Pomoc Słuchaczy Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach ofiarowała zamiast kwiatów na trumnę śp. prof. Stanisławy Korwin-Szymanowskiej kwotę trzydziestu złotych na Fundusz Stypendialny im. Karola Szymanowskiego. Słuchacze klasy śp. prof. Szymanowskiej złożyli na ten sam cel kwotę złotych dziesięciu.

\* \* \*

W Hamburgu, na scenie opery państwowej, wystawiono w nowej inscenizacji „Halkę” St. Moniuszki. Bardzo dobra obsada i barwna wystawa obudziły zachwyt widzów.

\* \* \*

W Berlinie zmarł przeżywszy 70 lat słynny kompozytor i dyrygent Jan Strauss. Był on synem nadwornego muzyka Edwarda Straussa i bratankiem „króla walca” Jana Straussa.

## ODCZYT.

Dnia 20 stycznia br. odbył się z inicjatywy Instytutu Śląskiego w Katowicach Wieczór śląskiej pieśni ludowej, na który złożył się odczyt dra J. Reissa i część muzyczna.

Przykłady celniejszych pieśni ludowych z całego regionu śląskiego w wykonaniu unisonowym i w prostym opracowaniu fortepianowym St. M. Stoińskiego dodatnio ożywiły tok prelekcji. Życzyć by należało, aby w ten sposób skonstruowane wieczory tutejszej pieśni ludowej mogły pojawiać się częściej. y.

## 10-LECIE ŚLĄSKIEGO KONSERWATORIUM MUZYCZNEGO.

W październiku b. r. upływa 10 lat od założenia Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Z okazji tej „Śląskie Wiadomości Muzyczne” wydadzą kilkakrotnie powiększony numer miesięcznika, obejmujący szereg

artykułów i rozpraw poświęconych rozmaitym zagadnieniom muzycznym.

Pp. prenumeratorzy otrzymają to wydawnictwo bez dodatkowych kosztów (cena pojedynczych egzemplarzy będzie podwyższona).



# ŚLĄSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE

Miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej na Śląsku

Rok III.

Luty 1939 r.

Nr 2 (26)

BRONISŁAW ROMANISZYN.

## Solowy śpiew w kościele

jako zagadnienie stylu i techniki wokalne.

### Uwagi wstępne.

W listopadzie ubiegłego roku minęło 35 lat od ogłoszenia „Motu proprio“, doniosłego orędzia papieskiego, tycaącego się muzyki liturgicznej i reformy śpiewu kościelnego. We wszystkich katolickich krajach, zwłaszcza na Zachodzie Europy, zaznaczyły się w ciągu tego okresu czasu mniej lub więcej wybitne rezultaty pracy w zakresie podniesienia muzyki kościelnej do poziomu, jaki powinien odpowiadać z jednej strony dostojności i świętości obrzędów liturgicznych, a z drugiej zasadom prawdziwej sztuki. Do jednego i drugiego zagadnienia odnoszą się bowiem postanowienia „Motu proprio“.

W porównaniu z wynikami uzyskanymi w innych krajach, nasz dorobek w tej dziedzinie przedstawia się jeszcze skromnie. Posiadamy wprawdzie wspaniałą, zjawiskową wprost pozycję, jaką stanowi Chór katedralny w Poznaniu, kierowany mistrzowską ręką ks. dr. W. Gieburowskiego, jedyną bodaj pozycję, jaką w zakresie polskiej kultury wokalne możemy się szczycić wobec zagranicy; w kilku zaledwie katedrach uprawia się systematycznie chorał gregoriański i wykonuje arcydzieła mistrzów polifonii, tu i ówdzie w kościołach parafialnych i klasztornych zaznaczają się wysiłki nad podniesieniem artystycznego poziomu śpiewu kościelnego i dostosowaniem go do wymagań wspomnianego orędzia Ojca św. Oto wszystko, co w tej sprawie na nasze dobro zapisać możemy. Z większości natomiast naszych chórów kościelnych rozbrzmiewa muzyka i śpiew, nie tylko dalekie od postulatów „Motu proprio“, nie tylko nie mające wiele wspólnego z pojęciem sztuki i artyzmu, ale niejednokrotnie obrażające wprost powagę świątyni, dostojność jej świętej liturgii oraz uczucia wiernych, zwłaszcza obdarzonych subtelniejszą duszą. Odbywają się w tych kościołach nadal, zwłaszcza z okazji świąt państwowych i narodowych, występy różnego autoramentu orkiestr dętych, „uświetniają“ te nabożeństwa popisy instrumentalistów

oraz solowe produkcje śpiewaków i śpiewaczek. Nieszczęsny dyletantyzm, tak cechujący poziom kultury wokalne w Polsce, objawia się właśnie najwyraźniej w tych prymitywnych ale za to pretensjonalnych produkcjach chóralnych, w tych przygodnych występach solowych śpiewaków i śpiewaczek, wprowadzających zazwyczaj w dostoje nawy świątyni manieri i styl estrad koncertowych, lub — co gorzej — scen operowych.

Zdajemy sobie oczywiście sprawę z tego, że przeprowadzenie postanowień „Motu proprio“ musiało napotykać w naszych warunkach na wielkie trudności i że dopiero konsekwentna, wytrwała praca w zakresie kultury chóralnej, praca istotnie rozpoczęta i prowadzona usilnie, zwłaszcza w Poznaniu, na Pomorzu i Śląsku, będzie mogła w przyszłości wykształcić znaczniejszą ilość takich zespołów chóralnych, dla których wykonanie np. motetu palestrinowskiego lub arcydzieł późniejszych mistrzów będzie umożliwiające, słowem będzie mogła wytworzyć zespoły pierwszorzędne. Zanim to jednak nastąpi, słabe, nie wyrobione chóry, a tych mamy wszakże w Polsce największą ilość, najlepszą wykażą działalność w myśl intencji Kościoła i postanowień „Motu proprio“, postanowień podkreślających, że „muzyka kościelna winna być prawdziwą sztuką“, jeśli zrezygnują z wykonywania utworów lub mszy łacińskich, przerastających ich siły, i zwrócą się do polskiej pieśni kościelnej, dobierając oczywiście utwory wartościowe i dostosowane do ich możliwości technicznych, wykonując je pod względem artystycznym poprawnie. Przepiękna polska pieśń kościelna jest wszakże młodszą siostrą tego śpiewu kościelnego, który zajmował zawsze i zajmować będzie nadal w życiu Kościoła miejsce najszczytniejsze, a mianowicie chorału gregoriańskiego, z niego się ona wywodzi i z form od niego pochodzących, jego jest wierną i posłuszną towarzyszką. Otóż systematyczne śpiewanie tej polskiej pieśni kościelnej, zarówno unisono przez wszystkich wiernych w ko-

NAJDOSTOJNIEJSZEMU SOLENIZANTOWI, PANU PREZYDENTOWI  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ, PROFESOROWI DROWI

# IGNACEMU MOŚCICKIEMU

W DNIU JEGO PATRONA SKŁADA REDAKCJA „ŚLĄSKICH  
WIADOMOŚCI MUZYCZNYCH” WYRAZY HOŁDU WRAZ  
Z ŻYCZENIAMI JAK NAJDŁUŻSZEJ PRACY DLA DOBRA  
I WIELKOŚCI NASZEJ OJCZYZNY

ściele, jak i przez zespół chórally, w tym wypadku w dobrej oczywiście harmonizacji, będzie odpowiadało w tych warunkach najlepiej postulatowi „Motu proprio”, a w każdym razie lepiej, aniżeli mierne wykonanie jakiejś mszy łacińskiej.

Zanim jednak przystąpimy do omawiania tematu, wyrażonego w tytule niniejszego artykułu, powróćmy jeszcze do tego punktu naszych wstępnych rozważań, w którym stwierdziliśmy, że dla sprostania w praktyce postulatowi orędzia papieskiego z 1903 roku, musi być u nas przeprowadzona powolna, konsekwentna i wytrwała praca nad wyszkoleniem i podniesieniem artystycznego poziomu naszych zespołów chórallych, w szczególności tych zespołów, które stale występują w większych i znaczniejszych świątyniach naszych miast. Pracę tą, której zadaniem ma być takie wyszkolenie chóru, aby mógł sprostać wymaganiom muzyki wokalne alla Palestrina lub arcydzieł późniejszych mistrzów, należy rozpocząć i prowadzić — oczywiście równolegle z kształceniem zespołu pod względem technicznym i mu-

zycznym — przy pomocy ćwiczenia się chóru w śpiewaniu chorału gregoriańskiego. Konieczność ta uzasadniona jest nie tylko nieulegającym wątpliwości faktem, że właśnie chorał gregoriański jest najściślej i najistotniej związany z liturgią Kościoła, że jest śpiewem o wielkiej artystycznej wartości, ale i tym, że przedstawia on, co w związku z omawianym właśnie zagadnieniem jest bardzo ważne, nieoceniony wprost pod względem wartości materiał pedagogiczny. Zarówno pod względem techniczno-instrumentalnym (oprowadanie tonu pod względem jakości dźwięku oraz dynamiki) jak i pod względem interpretacyjnym (utrafienie we właściwy styl śpiewu kościelnego), chorał gregoriański nauczy śpiewających prostoty, spokoju, powagi, umiaru, dystynkcji, a więc zalet niezbędnych do uwydatnienia artystycznych i modlitewnych wartości, zawartych w muzyce kościelnej oraz dostosowania się do dostojności świętego miejsca oraz religijnych uczuciów wiernych.

(C d. n.)

## „Straszny Dwór” Moniuszki.

Dnia 27 grudnia ub. r. została nadana na wszystkie rozgłośnie polskie z Poznania opera Moniuszki „Straszny Dwór” pod dyktando Z. Łatoszewskiego.

W zapowiedzi radiowej i w programie podano, że opera ta zostanie wykonana według ustalonej i przeprowadzonej pod kierunkiem prof. Kazimierza Sikorskiego o redakcji a ogłoszonej ostatnio drukiem przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie.

Z prawdziwą radością przystąpiłem do wysłuchania opery. Spotkał mnie jednak przykry zawód. Całość opery pod wzglę-

dem wykonawczym stała raczej poniżej linii poprawności. Sceny zbiorowe, chóry, a zwłaszcza chóry mieszane rozchodziły się bardzo często z orkiestrą i głosami solowymi. Tempa nie zawsze trafne. Soliści, nie dopilnowani przez dyrygenta, przedstawiali słowa, zamieniali je, w fragmentach przekształcali swój part. Gdzież tu wobec tego zapowiadana redakcja opery, gdzież jej ustalenie muzyczne!

Trudno podać wszystkie różnice jakie zachodziły między „wydaniem” a „wykonaniem” opery, niech choć te parę szczegółów porównawczych. W akcie

II, w końcu Nr 9 Miecznik zmienił melodię, aby zaraz w swej następnej arii (Nr 10) zastosować... transpozycję o sekundę w dół (2 takty przed (152) inny rytm znów dano), a w początkach sceny IV w niewłaściwym czasie wyskoczyć ze słowami „Lecz kto?”. W scenie VI tegoż aktu jak i w jego finale zostały wprowadzone przez dyrygenta samowolne skróty. W akcie III w 2 takcie po (235) Stefan odmienił melodię.

„Dziwna niedbałość i niedopuszczalna niestaranność — tak to trzeba nazwać.

Prejzner Tadeusz.



# Arystokratyzm pałeczki dyrygenckiej.

*...wprost niecierpliwą mnie różne nasze niekulturalności. (K. Szymanowski).*

W sferze muzyki, podobnie jak w różnych dziedzinach wiedzy ludzkiej, ugruntowują się często pewne twierdzenia, których błędność dopiero z czasem udaje się udowodnić. Podobnie niektóre upodobania gustu publiczności burzy jakiś wielki artysta, aby na ich miejsce wysunąć nowe czynniki artystyczne, wykazując nietrwałość innych. Nie inaczej bywa z niektórymi kryteriami odnoszącymi się do tej czy innej gałęzi zawodu muzycznego. Oto widzimy np., że problem wartości wykonania programu koncertowego przez pianistów i dość pewną receptą na powodzenie u szerokiego ogółu naszych słuchaczy bywa przeważnie: szybkość biegników, oszalamiające tryle, brawurowe glissanda i tym podobne akcesoria wirtuozowskie. Nie inaczej nasze przeciętne audytorium ocenia produkcje skrzypka lub wiolonczelisty, choć w tym wypadku pewniejszym środkiem będzie soczysty i miękki ton lub „działający“ temperament artysty. Za to śpiewak, jeśli chce „wzruszyć“ pierwsze i ostatnie rzędy krzeseł (galeria bywa niekiedy wybredniejsza) zastosować musi w kulminacyjnym punkcie arii „lezkę“ na włoską manierę. Nie unikają jej — w nieszczerym zgrywaniu się na scenie lub co gorsza na estradzie — dla postawienia stereotypowej kropki ekspresyjnej nawet większej miary śpiewacy.

Cóż powinien uczynić muzyk, oddziaływający w pojęciu muzykalnej lub umuzycznionej publiczności jedynie poprzez pałeczkę dyrygencką na instrument swój jakim jest orkiestra, jakie środki i efekty winien stosować on, by matrafić na wrażliwą strunę swych słuchaczy?

Jesteśmy skłonni przypuszczać, że największy efekt wywołuje kierownik orkiestry o ruchach zdradzających żywiołowy temperament lub dyrygujący z pamięci. Posiadają jednak opinię zdolnych dyrygentów i wywołują szczerą i gorącą poklask w pewnych środowiskach ci, którzy nie mają tych cennych, choć nie jedynych kwalifikacji. Istnieje też mniemanie, pokutujące w niektórych umysłach, że „dyrygować zespołem to żadna sztuka“. Mniemanie to słyszy się nawet tam, gdzie najmniej można by tego oczekiwać; jednocześnie do zawodu dyrygenckiego przemycają się muzycy mierni, czasem nijacy, lub niekiedy.... aktorzy operetkowi (sic!). Nie stwarza to wszystkiego warunków dla uczciwej rywalizacji i podniesienia kunsztu dyrygenckiego, lecz przyczynia się nawet do pewnej niemoralności sytuacji, w jakiej postawieni są polscy dyrygenci.

Równolegle z tym stanem rzeczy istnieją u nas kursy kapelmistrzowskie, wymagające głębokiej, wszechstronnej i poważnej wiedzy od absolwentów. Racja ich istnienia nie da się jednak pogo-

dzić z popieraniem ignorantów tej wiedzy przez czynniki, którym nie wolno nie liczyć się z wymaganiami i potrzebami życia muzycznego w Polsce. Są to właśnie te „niekulturalności“, które skłaniają nas do rzucenia wreszcie snopu światła na zawód dyrygenta, polegający w naszych polskich warunkach — na szczęście w wypadkach coraz rzadszych — na taktowaniu, obrotności życiowej i dużej dozie tupetu.

Nie chcemy, aby nas posądzano, że uważamy za możliwe usunięcie tych dysproporcji artystyczno-kulturalnych w rozwiązaniu zagadnienia, kto ma istotne dane, aby uchodzić za dyrygenta — jedynie przez legitymowanie się dyplomem kapelmistrzowskim. Wiemy bowiem dobrze, że wyjątkowe talenty mają swe odrębne prawa i często wyłamują się spod przyjętych norm. Trudno jednak nie pamiętać, że talenty spotyka się w ramach jednej uczelni nieledwie na przestrzeni dziesiątków lat. Czyż nie powinniśmy zatem brać pod uwagę raczej dobre wyniki, jakie dają wiedza, pracowitość i sumienność przy niezbędnym minimum zdolności, niż talent, nie zawsze idący w parze i godzący się z normalnymi studiami? Coraz to większa specjalizacja w życiu dzisiejszym musi też zawołać o swe prawa. A zawód dyrygenta wymaga właśnie bardzo szerokiej specjalizacji przy niecodziennych danych, składających się na pełnowartościowego kierownika zespołu artystycznego.

Jakież są te dane?

Zacznijmy od ręki. Odgrywa ona rolę, której nie przywykło się lekceważyć, gdy chodzi o wybór specjalności muzyczno-wirtuozowskiej. Trudno jednak dopatrzyć się niezbędnego zrozumienia wagi tego czynnika nawet w literaturze specjalnie poświęconej wirtuozerii kapelmistrzowskiej, chociaż z drugiej strony zwolennicy dyrygowania bez pałeczki twierdzą, że taka technika posiada nawet więcej wyrazu. Znajdziemy natomiast prace skądinąd poważne i obszerne, gdzie nie wspomina się zdecydowanie o tym, że ręka dyrygenta musi mieć lekkość, podatność, zwinność i być wygimnastykowaną, że jeśli chodzi o ruchową stronę techniki, to lepsze dane będą mieli smyczkowcy, zasadniczo „śpiewający“ na swym instrumencie niż „uderzający“ w klawisze pianości lub inni instrumentalisci, najczęściej z niewyrobionymi przez wieloletnie ćwiczenia: przegubem, łokciem i przedramieniem. Zapewne zdarzyć się mogą chlubne wyjątki wśród obu mniej predestynowanych do zawodu dyrygenckiego grup. Podobnie i wśród smyczkowców spotykamy ludzi, którzy zaprzeczają przypisywanym im grupie kwalifikacjom. Wyjątki te nie zdołają jednakże podważyć reguły.

To, co ręka dyrygenta ma wyrażać przede wszystkim, to — rytm. Myliłby się ten, kto by przypuszczał, że, zakwalifikowany jako dostateczny, rytm jakiegoś nowowstępującego do uczelni muzycznej kandydata wystarcza do kwalifikacji



na dyrygenta. Dotykamy tutaj „tajemnic“ techniki kierowania zespołem. Dyrygent bardziej niż każdy inny muzyk musi mieć to, co nazywamy „werwą“, czyli posiadać rytm o charakterze pobudzającym, dzięki któremu zespół zaczyna żyć. Jednak nie będzie panował on w pełni nad rytmem grających, nie posiadając rozwiniętej w wysokim stopniu umiejętności dawania znaków „nierytmicznych“, czyli zdecydowanie wyprzedzających w wielu wypadkach brzmienie orkiestry. Wyprzedzanie to nie może być oczywiście dowolne lub jednakowe w różnych okolicznościach. Musi ono polegać na wyczuciu „wagi“ poszczególnych grup. Zapewne niewtajemniczonym wyda się niepotrzebnym to wyprzedzanie — antycypowanie, jako też „wyczekiwanie“, może nawet wyda się im prawdopodobnym w tym wypadku wykolejenie orkiestry. Otóż nie: antycypowanie wszystkich ważniejszych „wejść“ grup instrumentalnych, a specjalnie cięższych, jak trombone i tuba lub — ze smyczkowej grupy — kontrabasy, jest niezbędne, aby osiągnąć precyzję w równoczesnym atakowaniu akordów. Trudność polega w takich wypadkach na umiejętnym „sprowadzaniu do wspólnego mianownika“ nierównych, pod względem trudności, wydobywania tonu i ruchliwości, instrumentów dętych. Trudności te są większe niż się na pozór wydaje, jeżeli zważymy, że t. zw. *Vorschlagsart* jest nie jednakowy nie tylko dla różnych grup instrumentalnych, ale nawet dla pewnych poszczególnych orkiestr. Wszystkie te trudności wydają się jednak czymś prostym i naturalnym dla urodzonego i rasowego dyrygenta. Są też miejsca wymagające obmyślenia i wypróbowanego ruchu pałeczki. Do takich należy początek V symfonii Beethovena. O ryzykowności jej pierwszych taktów świadczy fakt — dla nas zresztą nie do przyjęcia — że sławny pianista i dyrygent, Hans Bülow, wybijał przed rozpoczęciem tej części trzy pełne takty (dla poderwania orkiestry według nas wystarczy jeden skombinowany ruch). Nawet duża ilość grających unisono główny motyw pierwszej części tej symfonii nie usprawiedliwia przesadnej ostrożności wielkiego muzyka.

Nie mniejszą wagę w technice dyrygenckiej posiada wyprzedzające poddawanie ekspresji lub dynamiki istotniejszych głosów lub orkiestrowego tutti. Przeważnie osiąga się to przez dawanie ruchów, które znakomity skrzypek i pedagog Flesch określa jako „nieprawidłowe“. Istotę antycypowania, czyli tego, co Niemcy nazywają *Vorschlagsart*, może najlepiej wyjaśnić sam proces przejścia znaków dyrygenta przez grających. Otóż znak wyra-

żający te czy inne zamierzenia dyrygującego musi być przez niego pomyślany i uwidoczniiony, następnie uświadomiony przez muzyków w zespole, by — w końcu być wykonanym na jednym lub wielu instrumentach. Ponieważ specjalnie dęte instrumenty wymagają stosunkowo większego czasu, aby wydać dźwięk, więc nowowstępujący instrument wymaga wcześniejszego znaku ze strony dyrygenta w granicach  $\frac{1}{5}$  — 1 sekundy. Najbardziej może uciążliwym bywa antycypowanie, gdy chodzi o przyspieszenie tempa; bywają też wypadki, że niechętna dyrygentowi lub przywykła do pewnych temp orkiestra pomimo wysiłków z jego strony, „nie da się ruszyć“. W takim wypadku wyprzedzający orkiestrę ruch pałeczki bywa bezcelowy i dyrygent — choć się wysili — nie może osiągnąć pożądanego rezultatu; znowuż zbyt śmiałe i nierytmiczne ruchy mogą wykoleić mniej rutynowaną orkiestrę. Dlatego trzeba mieć duże wyczucie miary, na ile i w jakich wypadkach te nierytmiczne znaki dyrygenta mogą osiągnąć zamierzony cel.

Wyżej wymienione sposoby uzgadniania techniki gry różnych instrumentów w orkiestrze są do uchwycenia okiem nawet dla laików. Znacznie trudniej przeciętnemu słuchaczowi koncertów symfonicznych spostrzec uchem choćby część tego, co się dzieje w polifoniczno-harmonicznej budowie wykonywanej kompozycji. Zarówno publiczność, jak i krytycy, czasem nawet kompozytor jak i dyrygent — nie zawsze są w stanie zdać sobie z tego dokładnie sprawę. I dążyć się mogą poważniejsze niedokładności tekstu muzycznego lub intonacji, które miestety uchodzą uwadze nawet solidnego dyrygenta. Co może np. ujść słuchowi publiczności! Przytaczamy jaskrawy przykład: Oto wykolejenie całej orkiestry przez zdolnego i uznanego dyrygenta na koncercie symfonicznym jednej z naszych filharmonii nie zostaje zauważone nawet przez niektórych „muzyków“. Jak bardzo struktura muzyczna w brzmieniu orkiestry jest niekiedy trudna do ścisłego skontrolowania, udowadnia fakt, który opowiadają o fenomenalnym słuchu włoskiego dyrygenta Toscanini'ego. Według jednej wersji w pewnej partyturze w jakimś podrzędnym głosie „przechowały“ się przez szereg lat i dużą ilość wykonania fałszywe nuty. Nikt z dyrygentów nie zwrócił uwagi na te fałsze, słuchając głównie ważniejszych głosów. Dopiero na jednej z prób odkrył je słuch tego genialnego Włocha, by poprawić w tak dziwny sposób stworzoną „tradycję“.

(C. d. n.)

## Poranek symfoniczny.

Ostatni poranek symfoniczny w wykonaniu katowickiej orkiestry Towarzystwa Muzycznego nadany był przez rozgłośnie polskie 6 stycznia br. W zastępstwie niedyponowanego Olgierda Strazyskiego poranek wraz z próbami poprowadził Jarosław Leszczyński, który jest dyrygentem

pełnym zapału ale w linii interpretacyjnej chwiejny i nie zawsze konsekwentny.

Solistką była zdolna i kulturalna pianistka Władysława Markiewiczówna (Konzertstück Webera). Z dzieł orkiestralnych wykonano poza tym „Ruiny Aten“ Beethovena, intra-

do „Beaty“ Moniuszki, „Wesołe kumoszki z Windsoru“ — Nicolai'a-Moniuszki oraz 4 fortepianowe utwory Griega z jego „Lyrische Stücke“ w świetnej instrumentacji Mariana Gyrus-Sobolewskiego, cenionego kompozytora i teoretyka.

x.



# Artysta i historyk o muzyce w wojsku polskim przed powstaniem listopadowym.

Lukasz Gołębiowski, polski historyk z pierwszej połowy XIX wieku, w książce swej: „Gry i zabawy” wydanej w Warszawie w roku 1831, podaje na str. 257—258 garść wiadomości o muzyce wojskowej w ówczesnym wojsku polskim. Dziwnym trafem informacja ta zostaje opublikowana właśnie w tym czasie, gdy po upadku powstania listopadowego jawna organizacja narodowej siły zbrojnej zostaje warunkami politycznymi uniemożliwiona na długi okres czasu. W tym też momencie i tradycja muzyki w wojsku polskim ulega przerwie na przeszło 80 lat z górą.

Naród polski, rozmiłowany w pieśni nie rozstawał się z nią w obozie wojennym, w pochodzie oddziałów wojskowych czy w chwilach przedbitewnych. Liczne wzmianki starych dziełopisów wspominają o tym śpiewie rycerstwa polskiego, pobożnym, podniosłym a jednoczącym wołę ku zwycięstwu. Z czasem pieśń rycerska ginie, na jej miejsce wchodzi niefrasobliwa piosenka żołnierska, której tak silny rozwój zanotować można ostatnio w Legionach Piłsudskiego i w czasie wojny polsko-bolszewickiej.

Muzykę instrumentalną znają armie starożytnych Greków i Rzymian. Muzyka wojskowa istnieje nieprzerwanie, a nawet w czasach współczesnych, pomimo tak wielkich zmian techniki prowadzenia walki, nie traci nic ze swego znaczenia. Rzecz oczywista, że skład zespołu instrumentalnego w wojsku — w różnych epokach był bardzo odmienny. Zawsze jednak opierał się na instrumentach dętych, posiadających dużą siłę dźwięku, i na perkusji. Ten ostatni dział w europejskich orkiestrach wojskowych rozrósł się pod wpływem wojskowej muzyki tureckiej. Najważniejsze stanowiska w orkiestrze wojskowej dzierżyły instrumenty dęte bla-

szane, i to nawet wtedy, gdy jako tak zwane instrumenty naturalne nie posiadały pełnej skali chromatycznej.

Podejmowano liczne próby udoskonalenia instrumentów dętych naturalnych, zmieniano ich budowę. Ale zwiększenie ilości dźwięków na tych instrumentach uzyskano dopiero w drugiej połowie XVIII wieku przez wprowadzenie do nich otworów i klap, a nieco później przez wbudowanie do instrumentów wentyli (Bugle — Francja, Clagget 1790 — Anglia, Stölzel i Blühmel 1813 — Śląsk). System wentyli posiadający wyższość nad systemem klapowym szybko zyskał popularność i około 1830 roku wyparł inne odmiany budowy instrumentów dętych blaszanych. Z relacji, jakie poniżej przytoczę, wynika jednak, że jeszcze w 1830 r. w wojsku polskim stosowano instrumenty dęte klapowe. Ale i te — w porównaniu do dawnych naturalnych — budziły podziw.

Oto co pisze Ł. Gołębiowski (1773—1849), którego zdanie pod względem muzycznym posiada tym większą wagę, że sam on musiał zapewne zbliżyć się do muzyki, ojciec jego bowiem poświęcił się muzyce zawodowo. — „Muzyka wojskowa wielkiej w naszych czasach doznała przemiany. Jeszcze przed 40 laty orkiestry pułkowe składały się u nas z szczupłej liczby muzykantów. W pułkach piechoty: 2 klarynety, 2 flety, 2 oboje, 2 waltornie, 2 fagoty i jańczarskie bębny z dzwękadłami stanowiły orkiestrę całą. W kawalerii wygrywano krótkie kuranciki na kilku trąbach. Za Xsięstwa warszawskiego powiększono liczbę grających, podwojono liczbę klarynetów, wprowadzono tak zwany petite clarinette, mały fletik czyli pikolino, a w babsach serpent, i puzon, jako narzędzia silniej przeryniające się przez tureckie huczadła. Kawalerya



*Milicja Krakowska (1815—1836) \**

pomnożyła liczbę trąb, a z niemi przybyło więcej rozmaitości w sztukach, lecz to były jeszcze trąby zwyczajne, i w ogólności, wybór sztuk na takowe orkiestry bardzo jeszcze był ograniczony. Organizacja teraźniejszych orkiestr pułkowych, bez żadnego porównania przechodzi dawne swoją doskonałością. Mnóstwo klarynetów zwyczajnych różnej wielkości, połączone z różnorodnymi narzędziami miedzanymi, dochodzi od 50 do 80, a nawet w niektórych pułkach i do 100 osób.

\* ) Sztychy ze zbiorów Śląskiej Biblioteki Publicznej.



Taki skład orkiestry jest w stanie wykonać wszelkie najtrudniejsze dzieła z największą dokładnością. Takowe urządzenie przyznać należy gorliwej staranności P. Haaze jenerałnego kapelmistrza or-



Grupa polskich muzyków wojskowych w dawnych czasach.

kiestr pułkowych piechotnych. Pułki strzelców pieszych mają teraz muzykę złożoną z instrumentów, o jakich przed kilkunastu laty nie mieliśmy wyobrażenia. Są to same narzędzia miedziane z klapami rozmaitej wielkości, i rozmaitego kształtu w rodzaju trąb i waltorni. Dokładnie wystrójone, przy należytem wykonaniu, i dobrem ułożeniu sztuki, wydają harmonią, która ma wiele podobieństwa do wspaniałego organu, zwłaszcza w odległości. Mianowicie w pułku pierwszym jenerała Szembeka, kapelmistrz Czapiewski przedziwnie takową orkiestrę uorganizował, chociaż do 60 osób dochodzącą, sztuki najtrudniejsze dowcipnie ułożył, i wykonanie do wysokiego doprowadził stopnia". —

Że orkiestra jenerała Szembeka istotnie posiadała większe wartości muzyczne świadczy o tym pochwała udzielona jej przez Chopi-

na. Oto w liście z dnia 31 sierpnia 1830 roku do Tytusa Wojciechowskiego, swego przyjaciela, Chopin pisze<sup>1)</sup>: „Byłem też onegdaj w obozie u jenerała Szembeka po raz wtóry. .... adjutanta naślą i mnie tam wzięli. Szembek jest bardzo muzykalny, gra dobrze na skrzypcach, kiedyś u Rodego się uczył<sup>2)</sup> i jest zabity Paganinista, a zatem do tej dobrej kasty muzykantów należy. Kazał muzyce swojej wystąpić, która się całe rano exercytowała i dziwne rzeczy słyszałem. Wszystko to na trombach zwanych Bugla; ani byś pomyślał, że robią gamy chromatyczne, jak tylko najszybciej, i diminuendo na dół. Ażem musiał chwalić solistę, który biedak już niedługo widzę służyć będzie mógł, bo jak suchotnik wygląda, a młody jeszcze dosyć. Zastanowiło mnie to bardzo, jakim Cavatinę z „Niemieć“<sup>3)</sup> na tych trombach ze wszelką akuratnością i cieniowaniem usłyszał.“

Ale wróćmy do Gołębiowskiego. — „Orkiestry w pułkach kawalerii składają się z wielkiej liczby samych trąb rozmaitej wielkości i puzonów. Nieco dawniej były z dziurkami, teraz są tylko z klapami. Taka mieszanina trąb, jest w stanie wygrać niemal wszystkie najtrudniejsze wybory z różnych dzieł. Pierwsze uorganizowanie podobne uczynił u nas

<sup>1)</sup> W mies. „Orkiestra” zwracał już uwagę przed paru laty Opieński na powyższy cytat.

<sup>2)</sup> P. Rode, XVIII i XIX w., skrzypek, skomponował m. in. 24 Caprices, słynną Air varié i liczne koncerty skrzypcowe, dziś posiadające znaczenie szkolne.

<sup>3)</sup> „Niema z Portici” — opera Auber, napisana w 1828 r.

zmarły niedawno P. Derka, a teraz pod instrukcją P. Becker wykonanie sztuk na tak ostrych narzędziach, staje się we wszystkich pułkach coraz przyjemniejszym i doskonalszym. Jest to harmonia prawdziwie „Marsyała“.

Orkiestry wojskowe w czasie powstania listopadowego musiały występować zapewne dość często. Kurjer Polski z 4 sierpnia 1831 r., opisując bohaterski powrót jenerała Dembińskiego z Litwy do Warszawy i uroczyste wkrócenie jego oddziału w mury stolicy tak relacjonuje: „Gdy się zbliżyły kolumny do okopów, muzyka wojskowa dała się słyszeć, i ogólny chór zabrzmiał: „Jeszcze Polska nie zginęła.“ Tak jest! odpowia-



Tympanista Polonorum Equitum.

dali ze łzami nasi rycerze: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy“, a powszechne uniesienie i zapal nie dadzą się tu opisać“.

Interesujący dział historii muzyki w dawnym Wojsku polskim czeka na opracowanie.

## EDMUND GÓRSKI

Księgarnia

skład nut i materiałów piśmiennych

posiada stale na składzie i poleca: Wydawnictwa nutowe krajowe i zagraniczne Książki ze wszystkich dziedzin wiedzy. Materiały piśmienne i biurowe

Dostarcza wszelkie wydawnictwa zagran.

Katowice, ulica Młyńska nr 4

Gmach Magistratu — Telefon 334-71 — PKO. 306.584



# PRZEGŁĄD PRASY.

Śpiewak, miesięcznik muzyczny, rok XX nr 1 — zawiera między innymi następujące artykuły: Dr St. Zetowski: Jak powstała kołoda: W dzień Bożego Narodzenia...; Karol Hławiczka: Zbiór pieśni ludowych z Mazowsza Pruskiego z roku 1836—40: J. Hoesick-Hendrichowa: Nieziszczone marzenia Moniuszki; Mgr A. Aniszczyk umieszcza dalszy ciąg sylwetek muzyków śląskich. W poprzednim numerze dał zwięzłą charakterystykę Mariana Cyrusa — Sobolewskiego, autora dzieł symfonicznych, pedagoga, muzyka bardzo kulturalnego, profesora Śl. Konserwatorium. Obecnie pisze mgr Aniszczyk o Bolesławie Szabelskim, również profesorze Śl. Konserwatorium. Autor zaznacza, że B. Szabelski — to człowiek „o wielkim talencie i o bardzo dużych wymaganiach względem swej własnej twórczości. Pisze niezbyt wiele, lecz każde z jego dzieł przedstawia wysoką wartość artystyczną...”. Kończy zaś mgr Aniszczyk charakterystykę następującą uwagą: „Równocześnie z nieprzeciętnym talentem muzycznym, znamionuje Bolesława Szabelskiego przesadna wprost skromność, powodująca fakt, że czołowy ten kompozytor jest poza ścisłym gronem muzyków stosunkowo mało znany”.

Wiadomości Literackie Nr 5 (797) oprócz bogatego — jak zwykle — materiału literackiego, umieszczają wspomnienie Jarosława Iwaszkiewicza o Stanisławie Korwin-Szy-

manowskiej. Autor w pięknych słowach omawia sztukę odtwórczą znakomitej artystki, akcentując Jej niezrównaną interpretację pieśni Karola Szymanowskiego. W zakończeniu pisze: „Szymanowska niekiedy poprostu współpracowała nad stroną wokálną pieśni swego brata. Mogę tutaj wskazać jeden konkretny przykład: ona to wprowadziła do głosu ostatni frazes muzyczny drugiej pieśni z cyklu „Muezzin szalony“, który pierwotnie brzmiał tylko w akompaniamencie. Należy żałować, iż nie porobiono odpowiedniej ilości nagrań pieśni Szymanowskiej w interpretacji jego siostry: były by to bezcenne autentyki”.

Pion — Tygodnik Literacko-Społeczny. Rok VII Nr 4 (277). W dziale muzycznym Witold Hulewicz omawia „Dzieła zbiorowe Chopina”. Przytaczamy wyjątki z cennego artykułu W. Hulewicz: „...w ciągu 90 lat od zgonu twórcy ballad i polonezów rozeszło się po świecie przeszło 30 wydań zbiorowych dzieł Chopina, a nie było wśród nich żadnej edycji polskiej”. W wydaniach tych było wiele błędów i omyłek. Obecnie Instytut Fryderyka Chopina przystąpił do pełnego polskiego wydania dzieł kompozytora. Instytut dba o najwyższy poziom tego wydawnictwa. Na czele redakcji stanął nie kto inny, jak Ignacy Paderewski, który „mimo podeszłego wieku, bynajmniej nie jest tylko formalną firmą na okładce wydawnictwa. Kieruje on naprawdę i to

bardzo czynnie pracami redakcji, tak, iż edycja będzie w każdym szczególe nosiła ślady jego nadzwyczajnego znanstwa i czujnej ręki”. Redaktorami całego przedsięwzięcia pod kierownictwem Paderewskiego, są dwaj znakomici fachowcy: dr Ludwik Bronarski i prof. Józef Turczyński.

„Komisję wydawniczą tworzą, pod przewodnictwem dr Juliana Pułikowskiego, prof. Witold Maliszewski, dr Jan Piątek i p. Mieczysław Idzikowski. Stroną graficzną wydania opiekuje się prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Mieczysław Kotarbiński. Plwty nutowe szytych się i drukuje według najwyższych wymagań techniki w kraju, tak że całość wydania aż do najdrobniejszego szczegółu będzie wynikiem pracy polskich umysłów i polskich rąk”.

Cena subskrypcyjna została skalkulowana najniżej: „za 25 luksusowych zeszytów z bogatym komentarzami, obejmujących całość tworu Chopina, a więc także pieśni, utwory kameralne, symfoniczne i później odnalezione kompozycje — za 25 takich zeszytów cena subskrypcyjna 90 złotych — jest naprawdę bardzo niska. Instytut przy tym umożliwia spłatę ratą na 20 rat po 5 złotych (wówczas całość dzieł przesyłką i opakowaniem wyniesie 100 zł)”.

Adres Instytutu Fryderyka Chopina: Warszawa, Boduena 4 tel. 204-46.

## Jeszcze o kompozycjach Żeleńskiego.

Otrzymaliśmy następujący list:

Do Redakcji

Śląskich Wiadomości Muzycznych

w Katowicach.

Szanowna Redakcjo!

Pozwoli mi Szanowna Redakcja powiedzieć otwarcie, że wstępny artykuł ostatniego zeszytu Śląskich Wiadomości Muzycznych (Nr 1 ze stycznia 1939 r.) wywarł na mnie bardzo przykre wrażenie. Artykuł mający naświetlić twórczość kameralną Władysława Żeleńskiego nastrojony jest zasadniczo na ton więcej niż krytyczny, z lubością wychwytuje i szereguje wszelkie — rzekomo — słabe punkty tej twórczości i kończy się konkluzją, która uwypukla tendencję artykułu w słowach: „Jeżeli zestawimy poziom Żeleńskiego z ówczesnym poziomem europejskiej muzyki kameralnej, to przekonamy się, że nie tylko nie wniósł on niczego nowego, ale w konserwatyźmie nie nadążył za ogólnym tempem... nie mógł zdobyć się nigdy na niczym nie skrzepowany lot, był

muzykiem przeszłości nie przyszłości. Na obronę jego trzeba powiedzieć...” itd.

Pomijam ten zwrot nieznanego pod każdym względem autora, który ogłosiwszy tak srogi wyrok na Żeleńskiego, drapuje się potem w togię jego obrońcy i z poklepywaniem po ramieniu udaje, że chce przystąpić do próby ratowania dobrej sławy „kompozytora nieprzyszłości” (?). Mimo, że nie śmiał bym sobie przypisywać roli arbitra co do znaczenia Żeleńskiego w historii muzyki polskiej, a już całkiem nie widzę potrzeby adwokowania jego wielkiej sztuce, uważam, że sąd wyrażony w omawianym artykule był mylny.

Artykuł był nacechowany tendencją umniejszenia dorobku kompozytorskiego Żeleńskiego w naszych oczach. A tendencja taka jest pod każdym względem szkodliwa. Na polu muzyki nie możemy rywalizować ani stawać w równym rzędzie z innymi narodami należącymi do zachodnio europejskiej kultury. Niestety jest to prawda. Ale od tego stwierdzenia jeszcze daleko do przekreślania lub choćby umniejszania tych pozytywnych wartości, jakie na tym polu reprezentujemy. Jest jakiś całkiem nieuzasadniony defetyzm, jakiś zbyt szkodliwy kompleks niższości w tym wyszukiwaniu wszystkich słabych stron naszej muzyki i naszych kompozytorów. Kto ma takie hy-



persceptyczne nastawienie, niechby przystąpił do krytyki Beethovena, Schumanna, Verdiego!

Twierdzą bowiem, że tą metodą, z jaką autor artykułu przystąpił do analizy dzieł kameralnych Żeleńskiego, można znaleźć dziurę na całym u każdego z największych kompozytorów. Czy każde dzieło Haydna „wnosi coś nowego do muzyki”? Czy właśnie Schumann zawsze „nadążył za ogólnymi zdobyczami muzycznymi swego czasu”? Proszę np. porównać styl instrumentalny jego symfonii i o tyle wcześniejszych symfonii Schuberta. Czy pośród wariacji Beethovena nie znajduje się sporo takich, w których „przedstawienie tematu w zupełnie nowym oświeceniu harmonicznym” nie będzie „głównym czynnikiem wariacyjnym”? Czy w sonatach Beethovena op. 27, 90, 101, 109 itd. „forma sonatowa jest bez zarzutu”?

Już te pytania ilustrują z jaką metodą krytyczną przystąpiono w artykule, o którym mowa, do dzieł Żeleńskiego. Sonata nie jest tortownicą ani w ogóle formą kuchenną, w którą wtłacza się spietraszoną masę kompozytorską. Tak samo sposób stosowany w wariacjach jest — zależnie od tematu, intencji kompozytora, względu na potrzebę jednolitego stylu całości — coraz to inny, także i tu nie można przychodzić z gotowym przepisem.

Ta metoda doprowadziła autora do z gruntu fałszywych wniosków, zresztą w treści samego artykułu nawet nieumotywowanych. Bo w wielkich pracach z historii muzyki, w wyczerpujących monografiach, oddających zresztą sprawiedliwość każdej postaci, metoda wyszukiwania zależności, dopatrywania się „wpływów” itd. może stać się czasem bardzo interesującym oświeceniem artysty. Ale w krótkim artykule wypominać ciągle wpływy klasyków, ślady Schumanna, wzory Brahmsa, nie wnikając w to, co Żeleński dał jednak ze siebie, to znaczy — może wbrew zamierzeniu autora — à tout prix umniejszać zasługi położone na polu polskiej muzyki kameralnej przez jej — twórcę.

Przypuśćmy nawet na chwilę, że zabierając się do kompozycji kameralnych Żeleńskiego ze skalpelem, lancetem i pincetą nie znajdziemy rzeczywiście w nich nic nowego ani pod względem formy ani harmonii, — metoda, która może doprowadzić do zupełnego zdruzgotania Verdiego, Masseneta, ale też i Brahmsa i wielu innych<sup>1)</sup>, to je-

<sup>1)</sup> Gdyż poza uchwytnymi tą pojęciową chirurgią „nowotwórcami” formalnymi czy harmonicznymi jest coś nieokreślonego, czysto osobistego w każdym wielkim twórcy, co spod analizy dialektycznej się usuwa, a nadaje to bezcenne piętno osobowości twórczej w każdej sztuce. Spróbujmy dać definicję pojęciową jasną i nie-dwuznaczną, jakie nowe wartości kompozycyjne lub w harmonizowaniu barw wniósł Raffael po Peruginim, Veronese po Tycjanie, Franc. Hals po Rubensie, lub choćby Renoir po Manet’cie! A jednak nie będziemy ani chwilę w niepewności, przed którego z tych mistrzów dziełem stoimy.

dnak tym czymś nowym, całkiem nowym było u Żeleńskiego, że te istniejące przed nim wzory okresów melodyjnych, zwrotów i połączeń harmonicznych oraz form — ożywił całkiem nową, nieznaną im przed tym treścią polskiej nuty muzycznej. W tym był jego — może nie orli — ale śmiały, samodzielny lot, i to było naprawdę cenną nowością, wartościową zdobyczą, a dla nas Polaków ponadto zdobyczą drogą i szanowną. Czy naprawdę słuchając sonaty skrzypcowej op. 30 autor artykułu tak dalece nie mógł oczu oderwać od wytropionego śladu Schumanna, że nie dostrzegł świeżego źródła melodyki oryginalnej, szlachetnej a tak polskiej, cechującej tak samo wszystkie inne dzieła Żeleńskiego? A zresztą już samo wniesienie tych z biegiem czasu wykształconych, przez koryfeuszów wielkiej sztuki europejskiej wyczelowanych elementów dykcji, składni i form muzycznych, tej nienagannej poprawności, tej surowej czystości stylu w muzyczną produkcję Polski i podniesienie jej przez to do owego „poziomu europejskiego” stanowi czyn artystyczny Żeleńskiego, z którego wagi i znaczenia — w czasie i w warunkach, w jakich był dokonany — autor artykułu chyba całkiem sprawy sobie nie zdaje.

Artykuł nosi zresztą piętno epoki, w której sztuka zeszła na artykuł mody, a pogoń za „nowościami”, podziw nad tempem, w jakim rynek zalewają i kult „krzyku mody” pozwala na łączne warzenie w jednym kotle „nowoczesności”, „postępu”, „modernizmu” i innych płytkich haseł zarówno poważnych prac naprawdę utalentowanych artystów, jak i plodów jałowej blagi. Jest to naturalną właściwością takich epok i rozradzającego się w nich chaosu estetycznego, że się do sztuki związanej z tradycją, nie ukrywającej swych związków z surową szkołą, pełnej hartu i dyscypliny — odnoszą hyperkrytycznie, niekiedy wprost negatywnie i wrogo. Ona jest dla nich niemodna, więc i nie warta.<sup>2)</sup> Ale takim niwelatorskim zapędem należy przeciwstawić głęboko mądre słowa Sachs’a z ostatniej odsłony „Śpiewaków Norymberskich”, tak cudownie stosujące się do heroldów polskiego ducha narodowego w czasach rozbiorów:

„Powiadam wam, czcicie waszych mistrzów, to zaklniecie dobre duchy. I jeżeli umiłujecie ich dzieła, to choćby państwo rozpadło się w proch, pozostanie nam święta narodowa sztuka”.

A Żeleński był jednym z najpoważniejszych reprezentantów tej naszej narodowej sztuki.

Raczy Pan Redaktor przyjąć wyrazy głębokiego szacunku, z jakim pozostaję.

Dr Marian Cyrus-Sobolewski.

<sup>2)</sup> Jakżeż to charakterystyczne, że teraz co chwila „wraca moda” na innego kompozytora dalekiej przeszłości, nie wyjmując z tej fluktuacji „gustu” nawet Bacha!



# Z RUCHU MUZYCZNEGO W BRZEŚCIU NAD BUGIEM.

Brześć n/B, miasto wojewódzkie, liczące bez mała 57 tysięcy mieszkańców, ośrodek życia kulturalnego województwa poleskiego, nareszcie dojrzało i w sprawach muzycznych.

Muzykowanie w tym mieście przechodziło różne fazy. Jeżeli chodzi o wykonawców opierało się przede wszystkim na, nie zawsze szczęśliwej lecz jedynej, współpracy Brzeskiego Towarzystwa Muzycznego z miejscowymi siłami: wokально-instrumentalnymi, amatorami, rekrutującymi się z miejscowej elity, uważającymi siebie za wielkich artystów z Bożej łaski, zawsze wymagając respektu dla swych talentów, przed, w czasie i po odbytych jakichś koncertach, organizowanym przez Towarzystwo Muzyczne.

**Brzeskie Towarzystwo Muzyczne**, które istnieje od r. 1919, mając wyraźnie nakreślony plan swego działania, nigdy nie załamywało się w razie niepowodzenia spowodowanego kapryśnymi miejscowymi kapłanów, względnie kapłanek sztuki muzycznej, a parło swymi aspiracjami: zawsze naprzód, pozostawiając na pobojowisku tych „słynnych” lokalnych artystów, z drugiej strony obdarzając szczerą sympatią, uznaniem i wdzięcznością ludzi, którzy bez chorych ambicji oddawali na usługi Brzeskiego Tow. Muzycznego, a z nimi i wzniosłym celem, nie tylko swój czas, ale też bardzo często wiedzę i talent.

Dzięki temu Tow. Muz. mogło zrealizować wiele ze swych zamierzeń artystycznych, toteż w wieloletniej swej działalności, może się poszczycić z bardzo wielu mniej lub więcej udanych koncertów i audycji muzycznych, przy współudziale miejscowych lub przyjezdnych z innych większych miast sił artystycznych.

Działalność ta, najczęściej była znana tylko miejscowemu zainteresowanemu społeczeństwu i nie wychodziła poza obręb m. Brześcia. A szkoda, bo świat muzyczny stolicy bardzo się zawsze interesuje ruchem muzycznym w mniejszych ośrodkach Rzeczypospolitej, w tym zaś wypadku nie miał możliwości konstatowania wysiłków pracy, jej wyników podejmowanych przez Brzeskie Towarzystwo Muzyczne.

Obecnie sprawy muzyczne tego miasta weszły mniej więcej na normalne tory, o ruchu którego będziemy mogli częściej informować naszych czytelników.

Od nowego roku szkolnego 1938/39 Ministerstwo W. R. i O. P., biorąc pod uwagę wielką żywotność Brzeskiego Towarzystwa Muzycznego, mianowało dyrektorem Szkoły Muzycznej znanego muzyka, młodego kompozytora i kapelmistrza p. Sylwestra Czosnowskiego. A trze-

ba było w Brześciu odpowiedniego zawodowego muzyka do prowadzenia i uporządkowania wszelkiej muzyczności: tego grodu, w którego poczynaniach reorganizacyjnych musiałyby być wiedza i praktyka fachowa, no i przede wszystkim autorytet muzyczny. Zdaje się, że p. S. Czosnowski, prócz tych wszystkich zalet muzycznych posiada też wielkie zdolności organizacyjne, potrafi do końca doprowadzić dobrze rozpoczęty plan swych prac, któremu w tych poczynaniach napewno pomoże nie tylko Tow. Muz. ale i całe społeczeństwo brzeskie. Zresztą już obecnie widać jakim zaufaniem i autorytetem cieszy się nowy dyr. Szkoły Muzycznej, czego najjaśniejszym przykładem jest chociażby duża frekwencja uczniów w tej uczelni, bo aż ponad 120.

Na grudniowym Wieczorze Muzycznym, urządzonym przez Brzeskie Towarzystwo Muzyczne, na którym m. in. były wykonane utwory wokalne p. S. Czosnowskiego, licznie zebrana publiczność darzyła rzesistymi okłaskami autora Pieśni Dziecięcych; wykonawcami byli: pp. Helena Pantelewiczowa (sopran), B. Pantelewicz (tenor) i prof. miejscowej Szkoły Muzycznej p. Elza Wolkowa (fortepian). Wykonanie całego Wieczoru Muzycznego stało na należytym poziomie artystycznym.

Również na popisach Szkoły Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, które odbyły się dnia 20-go i 21-go grudnia ub. r. można było stwierdzić, że praca w tej nowiej, jedynej na całe Polesie, uczelni muzycznej, całego grona nauczycielskiego z dyrektorem, jest pomyślana b. dobrze, prowadzona z wielkim wysiłkiem, a nawet poświęceniem, odbywa się widać w wielkiej zgodzie i harmonii, toteż już teraz daje bardzo dobre wyniki.

Dowodem jest poziom tych popisów, na których wystąpiło 50-ciu kilku młodych wychowanków Szkoły Muzycznej, reprezentując godnie poszczególne klasy; na uwagę zasługują klasy fortepianowe prof. p. Elzy Wolkowej i Karoliny Sheybalowej, w których to klasach znajduje się bardzo duży procent utalentowanych uczniów. Licznie była też reprezentowana klasa skrzypiec prof. W. Porzyckiego i inne.

Publiczności na obydwóch tych popisach była pełna sala.

Obecnie dyrektor S. Czosnowski organizuje Poleski Reprezentacyjny Chór Mieszany, oraz Orkiestrę Symfoniczną.

Należy życzyć dyrektorowi S. Czosnowskiemu w Jego rozpoczętych pracach muzyczno-artystycznych na terenie brzeskim i całego Polesia wiele powodzenia i wytrwałości.

Ges.

## KONCERT SYMFONICZNY.

We wtorek 31 stycznia rozgłośnia katowicka transmitowała na wszystkie polskie stacje koncert symfoniczny. Program bogaty i pierwszorzędnej wartości. Rozpiętość linii programowej bardzo duża: od XVIII stulecia do dzisiejszych czasów. Przede wszystkim Bach! nawet dwa Bachy: Jan Sebastian (Koncert brandenburski F-dur) i Jan Krzysztof Fryderyk, jeden z synów genialnego kantora (1732 — 1790). Jego „Amerykanka“ (zastanawiano się, czy nie skomponował ją Jan Chrystian t. zw. angielski Bach) jest kantatą na głos solowy z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej i cembala. Prawdopodobnie napisał ją Jan Krzysztof dla swojej żony, która była śpiewaczką. Potwierdzałaby to pierwotna tonacja i głos solowy umieszczony w kluczu sopranowym. Opracowaną później kantatę na tenor i w tej wersji wykonano „Amerykanke“ (o ile się nie mylimy) po raz pierwszy w Polsce. Kantatę sty-

lowo interpretował p. Leopold Janicki, który nie ustaje w pracy nad pogłębieniem swej kultury wokalne. Praca ta prowadzona konsekwentnie i

wytrwale pod kierunkiem wybitnego profesora Bronisława Romaniszyna wy daje coraz piękniejsze rezultaty.

W kolejności „historycznej“ wymienimy dalsze punkty programu: Ludwig van Beethoven uwertura „Koriolan“, arcydzieło zwięzłości a zarazem monumentalności, Edward Elgar (ceniony angielski kompozytor): Wstęp i allegro op. 47, i wreszcie Albert Roussel, świetny reprezentant współczesnej muzyki francuskiej (Symfonia).

Dyrygent Zbigniew Dymek bardzo sumiennie przygotował powyższy program, uwydatnił cechy stylistyczne dzieł, opracował szczegóły, uwydatnił ogólną linię. Z pełnym uznaniem należy też wyrazić się o orkiestrze Towarzystwa Muzycznego, która znajduje się na chwalebnej drodze coraz to silniejszego rozwoju artystycznego.

am.

### Śląskie Wiadomości Muzyczne

ukazują się raz w miesiącu w objętości 8—10 stron. Cena egzemplarza 40 gr. W prenumeracie: rocznie 4 zł, półrocznie 2 zł. Adres Redakcji i Administracji: Katowice, Wojewódzka 45. Godziny przyjęć codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt od godz. 12 do 13. Tel. 328-08  
Konto P. K. O. 307-401.