

śląskie wiadomości muzyczne

miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej na śląsku

BRONISŁAW ROMANISZYN:

Solowy śpiew w kościele jako
zagadnienie stylu i techniki

wokalnej — Rozwój polskiej kul-

tury muzycznej — **ZBIGNIEW**

DYMEK: Arystokratyzm pał-

czki dyrygenckiej — **M. S.:**

Polscy muzycy w Paryżu —

25-lecie pracy artystycznej

Aleksandra Wielhorskiego —

ROMAN PADLEWSKI: Z życia

muzycznego Poznania — Ślą-

skie pieśni ludowe — Kronika

**rok III nr 3
katowice**

M a r z e c 1 9 3 9

OLGIERD STRASZYŃSKI.



urodził się 29 listopada 1903 r. w Mariampolu, w Rosji. Mając lat 9 zaczął naukę na skrzypcach, najpierw prywatnie, potem w szkole muzycznej K. M. Stawicz-Régamey w Kijowie.

W roku 1920 przybywa do Warszawy, gdzie po uzyskaniu matury w 1923 r. i po zapisaniu się na Uniwersytet Warszawski wstępuje do klasy teorii Państwowego Konserwatorium Muzycznego.

Z chwilą utworzenia Wyższej Szkoły Muzycznej (Akademii), studiuje przedmioty muzykologiczne pod kierunkiem ks. dr Hieronima Feichta i prof. Kazimierza Sikorskiego, wreszcie dyrygowanie w klasie Grzegorza Fitelberga. W roku 1933 uzyskuje dyplom Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

Dalsze studia dyrygenckie odbywa pod kierunkiem Emila Młynarskiego.

W ciągu ostatnich kilku lat dyrygował Straszynski w Polskim Radu kilkadziesiąt razy, ponadto występował na prowincji (Kraków, Katowice, Łódź, Wilno itd.), kierował orkiestrami wytwórni płyt gramofonowych T-wa „Columbia” i „Syrena Record” i wieloma innymi, pracując jednocześnie z różnymi zespołami wokalnymi.

W swojej działalności dyrygenckiej stałe uwzględnia polską twórczość muzyczną. Przeprowadza badania archiwalne, „odgrzebuje” niejednokrotnie cenne zabytki dawnej polskiej muzyki. Niedawno np. odkrył w bibliotece klasztornej w Gidlach szereg kompozycji z końca XVIII i z XVIII wieku. Radioowy koncert złożony z tych utworów był prawdziwą rewelacją.

Niezależnie od pracy kapelmistrzowskiej jest Straszynski, począwszy od 1931 r., stałym prelegentem Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego, gdzie wykłada przedmioty teoretyczne i dyrygowanie.

DOM POWSTAŃCA ŚLĄSKIEGO

sala Kina „Zorza”, Katowice, ulica Matejki 2.

Sezon koncertowy 1938/39 pod kierow. Faustyna Kulczyckiego.

Niedziela, dnia 5 marca 1939 godz. 12-ta.

VI. Koncert Symfoniczny

Udział biorą:

Orkiestra Symfoniczna Towarzystwa Muzycznego
Olgierd Straszynski — Dyrekcja
Konstanty Borzyk — Wiolonczela.

PROGRAM:

1. Wolfgang Amadeusz Mozart: Uwertura do opery „Cosi fan tutte”.
2. Józef Haydn: Koncert wiolonczelowy D-dur.
3. Ludwik van Beethoven: Symfonia ósma F-dur, op. 93,
 - a) Allegro vivace e con brio,
 - b) Allegretto scherzando,
 - c) Tempo di menuetto,
 - d) Allegro vivace.

PRZERWA.

4. Emil Młynarski: Polonez D-dur.
5. Stanisław Moniuszko: Uwertura do opery „Hrabina”.
6. Marian Cyrus-Sobolewski: Alla marcia z pierwszej Suity na orkiestrę.
7. Stanisław Moniuszko: Muzyka baletowa z opery „Kumoszki Windsorskie”.
8. Stanisław Moniuszko: Mazur z opery „Halka”.

KONSTANTY BORZYK.

urodził się dnia 11 marca 1902 r. w Makoszowach pow. Katowice. Mając lat 16 zaczął pobierać pierwsze lekcje gdy wiolonczelowej u prof. Weisa w Zabrze.

W 1921 r. wyjeżdża do Goldberga (Niemcy), gdzie zapisuje się do miejskiej szkoły muzycznej i z ogromnym zapalem studiuje pod kierunkiem prof. Kühna (koncertmistrza orkiestry operowej w Lipsku, ucznia słynnego mistrza Juliusza Klengla). Po trzyletnim pobycie w powyższej szkole i złożeniu egzaminu końcowego, wraca do kraju, aby kontynuować swe studia w jednym z polskich konserwatoriów muzycznych.

W 1928 r. zostaje przyjęty w poczet uczniów Państwowego Konserwatorium w Poznaniu, gdzie spotyka się z nadzwyczaj pieczołowitą opieką ówczesnego dyrektora i profesora gry na wiolonczeli śp. Zygmunta Butkiewicza. Za jego też staraniem otrzymuje wkrótce stypendium Ministerstwa W. R. i O. P. W 1932 r. występuje z pierwszym oficjalnym koncertem w auli Uniwersytetu w Poznaniu.

Od 1936 r. osiedla się na stałe w Rybniku, gdzie przyjmuje stanowisko nauczyciela w tamtejszej szkole muzycznej Szafranka; działa też jako kapelmistrz orkiestry pracowników Zakładu Psychiatrycznego w Rybniku.



ŚLĄSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE

Miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej na Śląsku

Rok III.

Marzec 1939 r.

Nr 3 (27)

BRONISŁAW ROMANISZYN.

Solowy śpiew w kościele

jako zagadnienie stylu i techniki wokalne.

II.

Stwierdziliśmy we wstępnych uwagach, że występy solistów w czasie nabożeństw kościelnych są zasadniczo sprzeczne z duchem orędzia papieskiego, „Motu Proprio“, które przy omawianiu tego rodzaju produkcji muzycznych w kościele podaje dokładnie, kiedy i w jakiej formie mogą się one odbywać, jakie instrumenty są wykluczone, pod jakimi warunkami dopuszczony jest udział orkiestry itd. Nie wdając się więc w dalsze omawianie samej zasady co do dopuszczalności takich czy innych produkcji solowych i zdając sobie z tego sprawę, że nie da się ich od razu z naszych chórów kościelnych usunąć, zastanówmy się raczej, na co należałoby zwracać szczególną uwagę i jakie stosować środki, aby przynajmniej śpiew solowy podciągnąć do poziomu, który by był dostrojony do powagi świątyni i dostojności jej obrzędów liturgicznych, a równocześnie odpowiadał wymaganiom prawdziwej sztuki. Należy bowiem zaznaczyć jeszcze raz, że nie tylko przez dobór nieodpowiednich utworów, ale i przez niedostateczne ich wykonanie, zarówno pod względem techniki jak i stylu, śpiew solowy w kościele może się sprzeciwiać postanowieniom „Motu Proprio“. Rozpatrzmy na razie techniczne problemy tego śpiewu.

Rozważanie nasze trzeba będzie rozpocząć od omówienia zagadnień, wyłaniających się z konieczności przystosowania techniki wokalne do warunków akustycznych, jakie odnajdujemy na ogół w naszych kościołach. Kształty ich wytwarzają bowiem szczególne warunki rezonacyjne, które śpiewający w nich solista powinien znać i z nimi się liczyć. Otóż sklepienia kościołów oraz ich ściany zbudowane są z cegły lub kamienia i są zazwyczaj gołe. (Mamy tu oczywiście na myśli większe i znacniejsze świątynie, znajdujące się przede wszystkim w miastach). Wysokość naw jest wielka a długość ich przekracza o wiele szerokość. To

wszystko wytwarza pogłos, a zatem warunki akustyczne, które narzucają śpiewającemu soliście specjalne wymagania, zarówno pod względem jakości dźwiękowej tonów oraz łączenia ich ze sobą, jak i w zakresie artykulacji. W następstwie tego śpiew — jak się to zwykle określać w języku śpiewaczym — dobrze związany, t. zn. o dobrze opanowanym „legato“ w kształtowaniu linii melodyjnej, śpiew z precyzyjnie a równocześnie miękko wykonywaną artykulacją głosek, unikającą akcentowania poszczególnych spółgłosek, najlepiej będzie odpowiadać warunkom akustycznym tych wielkich naw.

Opanowanie „legata“, jako najważniejszego elementu „cantabile“, uważa się słusznie za jeden z najważniejszych warunków doskonałości sztuki śpiewaczej. Zależnie od charakteru i stylu utworów wokalnych, zależnie od warunków akustycznych, w jakich je wykonujemy, musimy posługiwać się przy ich wykonywaniu odpowiednimi elementami techniki. a wśród nich różnymi formami „legata“. Otóż istnieją dwie odmiany tego działu techniki śpiewaczej.

Pierwszą z nich określimy, jako „legato samogłoskowe“, drugiej zaś nadajmy nazwę „legata spółgłoskowego“. O cóż tu chodzi? Forma pierwsza, tj. „legato samogłoskowe“, wymaga zastosowania takiego rodzaju artykulacji, w której pochwytytuje się głosem grupy spółgłoskowe jak najszybciej, a równocześnie miękko i elastycznie, tak, aby linię melodyjną niejako prowadziły same samogłoski, t. zn., aby następowały po sobie o ile możliwości bez jakichkolwiek luk, wytwarzanych przez poszczególne spółgłoski lub ich zgrupowania. „Legato samogłoskowe“ oznacza więc takie prowadzenie linii melodyjnej, w którym — że się tak paradoksalnie wyrazimy — każdy ton, a zatem samogłoska, musi być tak długo „wytrzymywana“, aż nadejdzie ton następny. Do tego potrzebna jest



Sredniowieczna Szkoła śpiewu. Miniatura z kodeksu archiwum kapituły krakowskiej.

zaś nie tylko skrzypcowa intensywność w „trzymaniu tonu“, ale i wewnętrzne jego słyszenie naprzód. Z kolei należy tu wskazać na niedające się obejść wymaganie, a mianowicie, aby spółgłoski zabierały swój czas trwania, oczywiście możliwie jak najkrótszy, z samogłosek, które dane spółgłoski poprzedzały, a nie z samogłoski nadchodzącej. Czyli samogłoski, jako unoszące ton, muszą wstępować jak najdokładniej z przypadającą na nie częścią taktu. Znaczenia tej precyzji dźwiękorytmicznej nie wolno lekceważyć. Tylko przez jej przestrzeganie możemy sobie zapewnić nie tylko jak najzgodniejsze posuwanie się akompaniamentu, lecz i instrumentalne prowadzenie głosu, które jest tak charakterystyczne dla sztuki „legata“. Należy wreszcie do tego dodać jeden jeszcze postulat, a mianowicie, aby spółgłoski dźwiękowe były osadzone jak najdokładniej na wysokości tonu nadchodzącej samogłoski, co znów wywołuje konieczność błyskawicznego pochwytywania wysokości tonu. W tej precyzji intonacyjnej tkwi właśnie przeciwieństwo panującej u nas nagminnie manieri, w której intonuje się każdy niemal ton za nisko i za późno, a następnie podjeżdża nim na właściwą wysokość. Taki sposób śpiewania, nie dopuszczalny w ogóle z punktu widzenia artystycznego, zwłaszcza na estradzie koncertowej, staje się w kościele rzeczą nieznośną i nad wyraz przykłą.

Technicznym wymaganiom „legata samogłoskowego“ przeciwstawimy dla przykładu taką formę wykonywania linii melodyjnej, którą określiliśmy nazwą „legata spółgłoskowego“. O co tu znowu chodzi? Otóż jednym z najważniejszych i najbardziej charakterystycznych zjawisk we współczesnej sztuce wokalne jest **zagadnienie kolorytu w śpiewie**. Wiemy, że głos ludzki, jak żaden inny instrument muzyczny, posiada cudowną zdolność zmieniania swej barwy i uwydatniania za

jej pomocą różnych uczuć, a przez to dostosowywania jej odmian do treści śpiewanych słów. Wychoząc z założenia, że każdemu uczuciu odpowiada pewna określona barwa dźwięku oraz że tę barwę powinien głos zatrzymać tak długo, jak długo trwa fraza, odzwierciadlająca dane uczucie, współczesny ideał wokalny — oczywiście w zakresie śpiewu świeckiego — wypowiada się przeciwko posługiwaniu się jednym, niezmieniającym się kolorytem podczas interpretacji nie tylko utworów scenicznych, ale przede wszystkim artystycznej pieśni. Na bogactwo palety malarskiej śpiewającego głosu składają się przede wszystkim te artykułowane dźwięki, które nazywamy spółgłoskami. Stanowią one bogate i ważne środki ekspresji. Otóż, gdy w pierwszej, przez nas omawianej, formie „legata“, cały ciężar wyrazu spoczywa na samogłoskach, na ich dynamicznej i dźwiękowej intensywności, to w „spółgłoskowym legato“ spoczywa punkt ciężkości na spółgłoskach, na ich malarskiej sile, na zawartych w nich środkach ekspresji charakterystycznej. W pierwszej formie płynie spokojna, równa, swobodna fala tonów, w drugiej rozbrzmiewają pełne nastrojów, uczuć, namietności elementy mowy, zawarte w tekście poetyckim. Tam prostota formy i dążenie do śpiewności, do „cantabile“, tu psychologizujące interpretowanie tekstu muzycznego i poetycznego. Tymczasem uczucie adoracji i nastrój modlitewnego skupienia, wyrażone w muzyce kościelnej, posiada na ogół charakter jednolity, równy, spokojny; w następstwie tego niezmieniającą się jednolitość kolorytu staje się tu regułą. Dlatego to forma „samogłoskowego legata“, przystosowana jest najlepiej do wykonywania linii melodyjnych, zawartych m. i. w solowych utworach kościelnej muzyki, tym bardziej, że — jak na wstępie zauważyliśmy — wymagają tego właśnie warunki akustyczne kościelnych naw.

Do tych warunków akustycznych należy również dostosować **jakość tonu, zarówno pod względem dynamiki, jak i jakości dźwięku**. Niepotrzebne, a nawet złe, jest dążenie do wydobywania siły w dźwięku. Wręcz przeciwnie, tony naznaczone jako „forte“, powinny być śpiewane co najwyżej w „m-forte“. Ponad wszystko bowiem należy się wystrzegać tu wysiłku głosiowego. Komory rezonansowe, wytworzone przez nawy kościołów, wzmacniają wydatnie i korzystnie głosy „dobrze ustawione“, a więc te, które m. i. wydobywają się z krtani swobodnie, bez wysiłku. Przy dobrze opanowanej formie „legata samogłoskowego“, przy miękkiej, pozbawionej szorstkości artykulacji, wypełnią one swym dźwiękiem nawy największych nawet katedr. **Śpiew gregoriański** wymaga tych właśnie właściwości dźwiękowych tonu i dlatego nieodzowna dla tego śpiewu dyscyplina organów głosowych, w połączeniu z kontrolą estetyczną, wytworzyły spokój i dostojność ekspresji, niezbędne zalety do uwydatnienia dostojności liturgii kościelnej oraz religijnych uczuć wiernych.

(C. d. n.)

Rozwój polskiej kultury muzycznej.

Dnia 8 stycznia br. odbyło się nadzwyczajne walne zebranie członków Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. Na zebraniu tym przyjęto nadzwyczaj ważne i zasadnicze uchwały, wytyczające drogi przyszłego rozwoju polskiej kultury muzycznej. Z uwagi na wielką doniosłość tych uchwał — umieszczonych w styczniowym zeszytach miesięcznika „Muzyka Polska” — podajemy je z nieznacznymi skrótami:

Plan ten ma na celu przedstawienie prac, koniecznych do ugruntowania, pogłębienia i upowszechnienia kultury muzycznej w jej wszystkich przejawach, oraz do wydobywania na jaw i umożliwienia rozwoju sił duchowych Narodu Polskiego, w zakresie muzyki, w stopniu godnym mocarstwowego stanowiska Polski.

Zrealizowanie tego planu wymaga nie tylko wkładu pieniężnego, lecz przede wszystkim koordynacji dotychczas rozproszkowanych wysiłków i planowości realizacji według określonej hierarchii zagadnień.

Dla większej przejrzystości zarys ten jest ujęty jako przegląd zagadnień i wyliczenie prac, które muszą być wykonane.

Oto główne punkty planu działania

Umuzycznienie młodzieży:

W szkołach powszechnych należy zapewnić odpowiednie kwalifikacje nauczycielom i dążyć do zatrudnienia jak największej ilości nauczycieli wyspecjalizowanych; poddać rewizji dotychczasowy program, otoczyć opieką zespoły szkolne i audycje muzyczne.

W szkołach średnich i liceach należy wprowadzić obowiązkowe nauczanie muzyki, pojęte nie jako przedłużenie typu lekcji, stosowanych w szkole powszechnej, lecz jako lekcje umuzykalnienia. Lekcje te powinny obejmować wiadomości z historii i form muzycznych i być poparte audycjami żywej muzyki.

Dla muzyki zespołowej należy przeznaczyć osobne godziny. Lekcje winny być prowadzone przez wykwalifikowanych nauczycieli, absolwentów nauczycielskich konserwatoriów (z kursem 4-ro letnim), dla ukończenia których nauczyciele otrzymywali by urlopy. Te same normy należy wprowadzić w szkołach zawodowych, oraz zwrócić szczególną uwagę na program i poziom nauczania muzyki w pedagogiach i liceach pedagogicznych.

We wszystkich szkołach trzeba kierować nauczaniem przez instruktoraty, tworzyć dla nauczycieli ogniska metodyczne, dostarczać podręczniki i nuty dla zespołów chóralskich, a zwłaszcza instrumentalnych.

Upowszechnienie muzyki.

Organizacja na szeroką skalę objazdów koncertowych na prowincji w większych ośrodkach miejskich i wiejskich, przynajmniej 5 razy rocznie.

Zorganizowanie opery objazdowej i objazdów symfonicznych.

W tym celu winny nastąpić:

- 1) Centralizacja ruchu koncertowego;
- 2) pociągnięcie do współpracy wszystkich wartościowych sił wykonawczych;
- 3) uzbrojenie terenu w pomoce muzyczne, zwłaszcza w fortepiany (oddane przez władze w depozyt instytucjom artystycznym i świetlicom);
- 4) opracowanie odpowiednich form koncertów w zależności od odbiorców;
- 5) opieka nad organizacją uroczystości, akademii, manifestacji radosnych i żałobnych (strona muzyczna) oraz nad muzyką rozrywkową, nadawaną przez głośniki;
- 6) kwalifikowanie repertuaru i wykonawców polskich manifestacji muzycznych za granicą.

Elitarne instytucje muzyczne.

Uregulowanie bytu Filharmonii Warszawskiej i Opery Warszawskiej. Wykorzystanie tych instytucji dla potrzeb upowszechnienia kultury muzycznej w masach. Konieczna jest przebudowa gmachu Opery oraz uregulowanie sprawy gmachu Filharmonii. Jako trzecią instytucję reprezentacyjną należy zorganizować Polski Chór Oratoryjny o wzorowym poziomie

Amatorstwo muzyczne.

Ruch amatorski (chóry, orkiestry) musi być otoczony szczególną opieką. Ruchowi amatorskiemu należy nieść pomoc, zwłaszcza przez szkolenie dyrygentów i dostarczenie taniego a dobrego repertuaru.

Spoleczne instytucje muzyczne.

Towarzystwa muzyczne wszelkiego typu muszą być poddane kontroli nie tylko władz administracyjnych, lecz także urzędu, realizującego niniejszy plan, przy czym urząd ten winien być wyposażony w należytą egzekutywę. Należy przeprowadzić połączenie towarzystw muzycznych w jeden związek, który mógłby stanowić instytucję muzyczną, opiniodawczą, dla poczynania urzędowych i współdziałać w realizacji tych poczynania w terenie.

Muzyka kościelna.

Należy dążyć do uregulowania sprawy muzyki w kościele, przez powołanie w tym celu komisje diecezjalne, których zadaniem była by walka z dotychczasowym nieuctwem, złym smakiem i spaczaniem istotnych założeń muzyki kościelnej. Organiści winni być wykwalifikowanymi muzykami i spełniać obok swych funkcji kościelnych także rolę społeczną propagatorów do brzoj muzyki wśród mas.

Szkolnictwo muzyczne.

Należy dążyć do ujednolajnienia programów i typów szkół muzycznych. Czynnym obecnie nauczycielom należy przekwalifikować i dążyć do podwyższenia ich kwalifikacji. Upaństwić — oprócz istniejących — przynajmniej konserwatoria w Wilnie,

Lwowie, Toruniu. Zorganizować sieć szkolną, inicjując i subwencjonując ją zwłaszcza w terenach o małej ilości szkół muzycznych (wschód Polski). Tępić szkoły o złym poziomie nauczania. Zaopatrzyć szkoły państwowe w pomoce szkolne i odpowiednie lokale. Wprowadzić jak najprędzej cenzus dla prywatnych „nauczycieli” muzyki. Zarządzić rejestrację tych nauczycieli.

Opieka nad talentami.

Zwiększyć fundusze stypendialne dla uczniów szkół muzycznych. Przy pomocy nauczycieli szkół powszechnych rozszerzyć akcję wyszukiwania talentów i popierania ich — na całą Polskę. Zapewnić uczniom szkół muzycznych możliwość uzyskiwania wykształcenia ogólnego w konserwatoriach, lub spowodować zmianę stosunku do tych uczniów ze strony dyrekcji szkół ogólnokształcących. Zorganizować pomoc dla szczególnie zdolnych w formie wzorowego internatu. Opiekować się wybitnymi talentami także po ukończeniu studiów, specjalną zaś opieką otoczyć kompozytorów, umożliwiając im swobodną twórczość i dopomagając do rozpowszechniania utworów.

Wydawnictwo muzyki polskiej.

Winno być wydatnie subwencjonowane. Stworzenie archiwum nut (autografy i fotografie) muzyki polskiej w Bibliotece Narodowej. Stworzenie centralnej wypożyczalni materiałów muzycznych dla wypożyczania niezamownym zespołom prowincjonalnym. Zapewnienie należytych środków dla zbierania naukowego polskiej muzyki ludowej (Centralne Archiwum Fonograficzne). Popieranie prac naukowych o muzyce i wydawnictwo podręczników muzycznych.

Ochrona zawodu muzyka.

Określenie kwalifikacji fachowych w zawodzie muzyka, stworzenie samorządu muzyków dla spraw zawodowych i wprowadzenie przymusu należenia do organizacji zawodowych (izby). Organizowanie rynku pracy w muzyce.

Polskie Radio.

Urząd, kierujący realizacją planu, musi mieć zapewniony wpływ na projektowanie programu Polskiego Radia w zakresie muzyki.

Ośrodek dyspozycyjny.

Upowszechnienie kultury muzycznej, rdzennie polskiej, musi być popierane, organizowane i kontrolowane przez państwo. Odpowiedni urząd winien być wyposażony w niezbędne środki budżetowe. Akcję w terenie należy prowadzić przez referaty kultury w urzędach wojewódzkich, działające w porozumieniu z kuratorium okręgów szkolnych i władzami samorządowymi w myśl dyrektyw centrali.

Polscy muzycy w Paryżu.

Paryż od dawna był miastem, w którym przebogate życie artystyczne łączyło się niejako z jego charakterem, charakterem miasta z natury rzeczy ruchliwego, które „rozrywki” kulturalno-artystyczne traktuje nie jako luksus, lecz jako potrzebę prawdziwą i codzienną.

Jeżdżili tam rzesze młodych artystów dla zetknięcia się ze sławami światowymi, by trzymając rękę na pulsie najbardziej bujnego życia artystycznego, pogłębiać swą wiedzę w spokoju i zdala od trosk życia codziennego.

Obecnie, choć Francja nie przoduje światu twórczemu (nie biorąc pod uwagę twórczości Strawińskiego, Francuza od kilkunastu miesięcy), stanowi jednak nadal najlepsze i najruchliwsze środowisko artystyczne; tak jak dawniej, przyjeżdża tu bardzo dużo ludzi uczyć się, co może być dowodem pewnego „przyzwyczajenia się” do Francji — ściślej mówiąc — do Paryża z dawnych lat, lecz i stwierdzeniem, że panuje tu ciągle bardzo ożywiony ruch kulturalny.

Nie ulega wątpliwości, że tak jak dawniej, tak i dzisiaj poważny odsetek młodych artystów, przybywających do Paryża, stanowią Polacy.

Nie będę mówił o całkowitym życiu artystycznym Paryża, u nas dość dobrze znanym, lecz chcę zwrócić uwagę na muzyków — lub raczej — na instytucję, odgrywającą dość dużą rolę na tutejszym gruncie.

Instytucją tą jest Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, istniejące od 10 lat i skupiające wszystkich przybywających z Polski muzyków na studia do Paryża.

W pierwszych latach swego istnienia, Stowarzyszenie rozwijało bardzo dużą działalność, urządzając koncerty i audycje w Paryżu i na prowincji. Uruchomiono także szkołę muzyczną dla dzieci emigrantów polskich, która niestety istniała bardzo krótko.

W latach następnych, z powodów natury bardzo ogólnej, Stowarzyszenie ograniczyło swą działalność jedynie do urządzania audycji — i to bardzo rzadko — dla szczupłego zresztą grona. Obecnie placówka ta odżyła i po zmianie zarządu zabrano się z zapałem do pracy, postanawiając nie tylko dojść do dawnej świetności, ale jak najszerzej propagować muzykę polską za granicą. Do tego miały się przyczynić w znacznej mierze wymienione koncerty muzyki współczesnej. Inicjatywa ta utkwiała na razie na martwym punkcie, gdyż oprócz Polski, żadne państwo nie ma stowarzyszeń muzycznych w Paryżu, przez co dojście do porozumienia jest bardzo trudne i trzeba nawiązywać kontakt z kompozytorami poszczególnych państw. Mimo tych trudności zarząd nie wątpi, że inicjatywa powyższa nie pozostanie tylko na papierze, ale w niedalekiej już przyszłości uda się ją zrealizować.

W roku 1939 mają być urządzone cztery koncerty: 1) poświęcony twórczości Szymanowskiego i Ravela, 2) współczesnych kompozytorów polskich, 3) uczniów Nadii Boulanger i 4) o charakterze recitalowym. Koncert recitalowy będzie urządzony w kilku większych miastach prowincjonalnych, aby dać możliwość „ogrania” programu młodym wykonawcom, a później w Paryżu.

Oprócz koncertów zorganizowany zostanie cykl, składający się z 5-ciu audycji, p. t. „La musique polonaise à travers les âges”, na który przyrzekli przybyć osoby, które przesyłać swe pogadanki pp. Opieński, Jachimecki, Chomiński, Pulikowski i Zaleski. Odczyty te, ilustrowane muzyką żywą i mechaniczną, mają na celu zapoznać jak najobszerniej publiczność francuską z muzyką polską. Pierwszy odczyt — „Muzyka najdawniejsza aż do Gomółki” — wygłosi dr Opieński w marcu b. r.

Jeśli dodamy, że Stowarzyszenie obok imprez widocznych na zewnątrz zajmuje się całym szeregiem spraw wewnętrznych (jak biuro informacyjne dla Polaków, przybywających do Paryża na studia i t. d.), to musimy przyznać, że program, jaki ma do wykonania jest trudny i wymagający wielkiego nakładu pracy.

Oby praca ta przyczyniła się do zrozumienia i rozpowszechnienia muzyki polskiej za granicą.

M. S.

KRONIKA.

Pierwszy Poranek Muzyczny Inst. Muz. w Nowogrodku był poświęcony twórczości muz. na cześć Bogarodzicy. W referacie wstępnym p. Maria Niekraszówna zaznajomiła młodzież szkolną, z historią kultu Matki Boskiej w muzyce i pieśni: od zarania chrześcijaństwa, aż do czasów współczesnych (Karol Szymanowski „Stabat Mater”, L. Różycki „Ave Maria”, Nowowiejski itd.). M. Niekraszówna wyjaśniła też formy sekwencji, chorału oraz Mszy wielogłosowej. Część artystyczną koncertu wypełnili profesorowie Inst. Muz. p. Helena Kamińska, dyr. S. Niekraszowa,

prof. K. Łoziński oraz chór kościelny, pod kierunkiem p. J. Totinasa. Poranek odbył się dnia 2. II. br. jak zwykle w sali Teatru Miejskiego w Nowogrodku.

W Alzacji, w miejscowości Wittenheim, gdzie w kopalniach soli potasowych pracuje ponad 5.000 wychodźców polskich, odbyło się święto pieśni tamtejszych chórów. Uroczystość odbyła się w sali domu parafialnego i zgromadziła liczną rzeszę Polaków z całej Alzacji. Obecni byli także przedstawiciele miejscowych władz, duchowieństwa i społeczeństwa francuskiego.

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, Woje-wódzka 45. Godziny przyjęć codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt od godz. 12 do 13. Tel. 328-08
Konto P. K. O. 307-401.

Arystokratyzm pałeczki dyrygenckiej.

II.

Wylawianie błędów w głosach orkiestrowych utrudnione jest niepomniemnie coraz bardziej dysonującym współbrzmieniem nowoczesnej muzyki jako też niedokładną intonacją słabszych orkiestr. W tym drugim wypadku jakże często najniższe nuty w parcie fletu lub oboju brzmią, jak jakaś omyłka w druku! I jeżeli błąd w temacie zauważy każdy doświadczony słuchacz, to tylko kapelmistrz o dobrym słuchu i obeznany z brzmieniem orkiestry, a nadto, o ile pracuje z orkiestrą w korzystnych warunkach akustycznych — zda sobie sprawę z istoty zasłyszanego dysonansu. Usprawiedliwionymi stają się wobec tego wysokie wymagania słuchowe, jakie stawia dyrygentowi Ernest Kunwald. Daje on następującą analizę słuchu dyrygenta:

- a) słuch specyficznie instrumentalny,
- b) „ harmoniczny,
- c) „ partyturowy,
- d) „ barwo-dźwiękowy,
- e) „ wykonawczy (*Vortragsgehör*),
- f) „ absolutny,
- g) „ wewnętrzny.

Spróbujmy teraz przeanalizować rolę słuchu barwo - dźwiękowego, czyli, prościej mówiąc, umiejętności wydobywania z zespołu dobrego brzmienia. Tutaj należy wrócić do ruchów dyrygenta. Nie mogą one ograniczać się do taktowania (Niemcy nazywają takiego dyrygenta „*Taktschläger*“), ani wskazywania wejść: takie dyrygowanie będzie dalekie od wymagań estetyki muzycznej. Nie może również kierownik orkiestry posługiwać się ruchami niewyraźnymi lub pozbawionymi pewnego skupienia czy napięcia. Niedbałe ruchy dyrygującego dają w wyniku nieuchronnie niedbałe granie orkiestry, a to znowu powoduje gorsze jej brzmienie. Podobne „dopuszczanie do głosu“ nieodpowiednich w danej chwili instrumentów lub grup instrumentalnych powoduje, że wszyscy zaczynają swoje party odegrywać zbyt intensywnie, czyli eo ipso jeden drugiemu przeszkadza w uwydatnieniu ważniejszych czynników muzycznych. Powstaje chaos, muzycy sami siebie nie słyszą, a pragnąc usłyszeć — forsują. Takie forsowanie daje barwę brzydką, ton smyczkowych instrumentów zaczyna przypominać drapanie i skrzeczenie, a instrumenty dęte wydają ton trzeszczący i często przewyższają. Składa się to wszystko na brzmienie odrażające, albowiem ton poszczególnych wykonawców, którzy słyszą go koło siebie, jako bardzo silny, traci wiele nie tylko na pięknie, ale nawet staje się mniej nośny.

Na barwę orkiestry niezawodnie wpływa i staranne dostrojenie. Jest ono u nas z wielu powodów dalekie od granic dopuszczalnych odchyłek intonacyjnych. Dyrygent, a w lepszych orkie-

strach koncertmistrz, może i powinien dopilnować dostrojenia grających według miarodajnego dużego kamertonu (nie według oboju), ale nie jest niestety w stanie dostrajać w ciągu wykonania poszczególnych nut jakiegoś słabszego instrumentalisty, który sam powinien ustami wyrównywać braki wynikające z niedokładności intonacyjnych swego instrumentu. Wielką wagę do intonacji przywiązywał m. in. słynny dyrygent Lamoureux. W swej orkiestrze liczącej około 120 muzyków



Arturo Toscanini.

ze skrzypcami w rękę poddawał on osobiście właściwe A. Oczywiście, że tak starannie dostrojona orkiestra ma poważne dane do uniknięcia skłóconego, niekiedy świdrującego, a przeważnie żałośnie brudnego brzmienia, tak nie miłego dla każdego choć trochę muzycznie wychowanego słuchacza.

Podobnie, jak niedbałość oraz brak skupienia w ruchach dyrygenta, tak samo i brutalność jego znaków nie może nie udzielić się zespołowi orkiestrowemu. Ruchy za szerokie lub żądające zbyt częstych i zbyt gwałtownych akcentów od predestynowanej do śpiewności smyczkowej grupy, ruchy „wyciągające“ z niej efekty i dynamikę trombonów grających fortissimo, — nie przyczynią się najprzypuszczalnie do pięknego brzmienia orkiestry. Decydującą tu będzie ogólna kultura, jak i kultura wyłącznie muzyczna oraz wrodzone skłonności dyrygenta do szlachetnych barw muzycznych. Może też mieć wpływ na wymagania tonowe, bliższy i dłuższy kontakt dyrygenta z orkiestrami posiadającymi dobrych instrumentalistów oraz kulturę brzmienia.

W ostatnich latach utrwalający się zwyczaj dyrygowania z pamięci wymaga od dyrygenta posiadania lub rozwinięcia w stopniu najwyższym słuchu wewnętrznego i wyobraźni dźwiękowej. To, co instrumentalista - wirtuoz osiąga przez szereg tygodni, cwi-

cząc na swym instrumencie, dyrygent mający dyrygować z pamięci musi opanować partyturę głównie słuchem wewnętrznym, wspomagany częściowo przez osłuchanie na próbach i koncertach oraz intelekt wraz z pamięcią wzrokową i motoryczną. Myślimy o repertuarze klasycznym lub kompozycjach nowszych częściej grywanych, gdy wspominamy taki sposób pamięciowego opanowania partytury. Przekroczyć już musimy granice dostępne dla b. dobrej, choć nawet spotykanej niejednokrotnie pamięci i wejść w sfery fenomenalności (Toscanini, a z mniej znanych Perlee), gdy dochodzimy do dzieł nowoczesnych i nieznanych, albo studiowanych bez pomocy fortepianu. Odpada wówczas pamięć ruchów (instrumentalna) i normalna słuchowa: jedna i druga może najczęściej spotykane. Wspominany przez nas Toscanini podobno już na pierwszych próbach orkiestry, a co jeszcze dziwniejsze, nawet na pierwszej próbie jakiejś grupy orkiestrowej koryguje nowo-napisane dzieło, przeważnie nie posługując się przy tym partyturą.

Nie umniejszając dodatknych momentów dyrygowania z pamięci jak: oderwanie uwagi od nut, zwiększenie kontaktu wzrokowego z grającymi, wzmożenie kontroli na próbach nad jednolitym smyczkowaniem i właściwym oddychaniem oraz dawanie znaków i odpowiedniego wyrazu oczyma, — nie możemy wszakże nie przyznać racji Weingartnerowi, który m. in. pisał: dobre wykonanie z partytury ma wartość artystyczną, z pamięci, ale słabe — nie ma jej. Idąc za tym wielkim kapelmistrzem niemieckim starszej szkoły, można wyciągnąć następujący wniosek: dyrygenci, którzy nie mają absolutnej pewności i swobody w dyrygowaniu z pamięci, nie powinni wstydzić się korzystania z partytury. Podobnie nie wstydzieli się komponowania przy fortepianie tak poważni kompozytorzy, jak np. Ravel i Szymanowski, którym chyba nikt nie zarzuci tego „gorszego” sposobu tworzenia. Partytury obu tych mistrzów również nie cierpią na brak wyczucia barwy czy sto orkiestrowej...

(C. d. n.)

ŚLĄSKIE PIEŚNI LUDOWE.

Śląsk słynie z bogactwa pieśni ludowej: pięknej, wdzięcznej, różnorodnej w swych nastrojach. Imponujące wydawnictwa Polskiej Akademii Umiejętności zawierają prawdziwe skarby tej pieśni. Zachowuje ona stale swą żywotność i urok. Należy tylko ją umiejętnie propagować, uświadamiać społeczeństwu czym jest ta pieśń, jak i czar w niej tkwi.

Najlepsza propaganda to samo śpiewanie! Z największym też uznaniem należy przyjąć kilkakrotne audycje, nadane przez rozgłośnie katowicką. Przed mikrofonem chór miłośników śląskiej pieśni ludowej, bardzo dobrze wyszkolony przez profesora Tadeusza Prejznera. W programie melodie śląskie ze zbiorów Rogera oraz pieśni istebniańskie, wszystkie umiejętnie opracowane przez Tadeusza Prejznera.

Naczelną zaletą tych opracowań to ich przejrzystość i stylowe podkreślenie pierwiastka ludowego. Nie ma przeładowania, zbędnej komplikacji, nieuzasadnionych połączeń harmoniczych. Faktura prosta, dyskretnie stosująca zabarwienie dysonansowe. Cechy te występują zarówno w akompaniamencie fortepianowym, czy też

w głosach instrumentów dętych (pieśni istebniańskie). Instrumenty te są bardzo dobrze wykorzystane i organicznie łączą się z partią wokalną. Wzorowa ekonomia wyraża się w traktowaniu tejże partii wokalnej.

Poza nielicznymi wypadkami dwugłosowości przeważa jednogłosowość, umiejętnie jednak urozmaicona zmianą barwy wokalne. W ten sposób otrzymujemy niejednokrotnie „dialogi”

prowadzone między głosami żeńskimi i męskimi. To zróżnicowanie głosów przybiera też inne formy. Dzięki temu uzyskuje autor opracowań wielką różnorodność kolorytu wokalnego; częste zmiany tonacji przyczyniają się też do wzmożenia kontrastowości.

Opracowania te powinny być — zdaniem naszym — rychło wydane, aby mogły jeszcze intensywniej spełniać swą propagandową rolę.

am.

Wieczór pieśni polskiej w Raciborzu.

Na Śląsku Opolskim pieśń polską pielęgnuje Związek Polskich Kół Śpiewaczych Śląska Opolskiego. Niedawno drugi okręg śpiewaczy ziemi raciborsko-kozielskiej urządził wieczór pieśni polskiej w Strzesze w Raciborzu. Na wstępie chór zbiorowy okręgu raciborskiego pod dyрекcją dyrygenta Zw. p. Witta Jana odśpiewał pieśń „O święta pieśni gminna”. W dalszym ciągu ten sam chór zaśpiewał szereg piosenek ludowych. Gorące przemówienie wygłosił prezes Zw. Polskich Kół Śpiewaczych Śl. Opolskiego p. Kłaka, który zachęcał zebranych do śpiewania pieśni polskich, „bo pieśń polska na Śląsku Opolskim brzmi nadal i brzmieć będzie”.

Do Strzeszy raciborskiej zawitali w gościnie chór męski „Echo” z Katowic

i „Dzwon” z Rybnika-Paruszowca. Chóry te odśpiewały szereg pięknych pieśni, przyczyniając się do upiększenia nocy wieczoru. Występy wszystkich chórów wypadły imponująco, świadczyły o tym niemiłknące oklaski zebranych gości. Na wieczór pieśni polskiej przybyli do Raciborza m. in. przedstawiciel konsulatu gen. p. Poliwoła, prezes Zw. Polskich Kół Śpiewaczych Śl. Op. p. Kłaka oraz Zarząd Główny.

Wieczór pieśni polskiej w Raciborzu był prawdziwą uroczą duchową Polaków. Pozostawił on trwałe wrażenie wśród kolonii polskiej, która z odległych zakątków ziemi raciborskiej i kozielskiej zjechała się do Strzeszy raciborskiej, by uważnie wysłuchać pieśni, które będą im bodźcem w dalszej żmudnej pracy.

25-lecie pracy artystycznej Aleksandra Wielhorskiego.

Pianista, kompozytor i pedagog, Aleksander Wielhorski urodził się w 1890 roku, w majątku rodzinnym Złobycze na Wołyniu (powiat żytomierski). W r. 1907 ukończył gimnazjum. Następnie studiował prawo na Uniwersytecie Kijowskim, a pragnąc ukończyć Konserwatorium (którego jeszcze nie było w Kijowie) przenosi się do Moskwy i zostaje od razu przyjęty na kurs wyższy klasy fortepianu, do znanego pedagoga prof. Konstantego Igumnowa. Równocześnie A. Wielhorski studiuje naukę kompozycji u znanego teoretyka prof. Sergiusza Taniejewa. W roku 1913 kończy Konserwatorium w Moskwie, uzyskując dyplom i tytuł muzyczny „Artysta Wyzwolony”.

Jesienią 1915 r. zostaje prof. Wyższego Instytutu Muzycznego w Kijowie, gdzie kresowa firma wydawnicza Leona Idzikowskiego drukuje jego pierwsze kompozycje fortepianowe i pieśni, z których „Wichry zwały” zostaje nagrodzona na konkursie w Moskwie. W 1916 — 1918 r. Wielhorski bierze czynny udział w organizacji Zw. Polaków Wojskowych. Wszystkie swoje koncerty, dane w tym okresie (w Kijowie, Żytomierzu,

Odesie, Berdyczowie, Winnicy, Kamieńcu Podolskim itd.) ofiarowuje na Polskie Tow. Pomocy ofiarom wojny, na Towarzystwo Przyjaciół Żołnierza Polskiego i in.

W 1919 r. A. Wielhorski przybywa do Warszawy, gdzie oddaje się pracy organizacyjnej, twórczej i pedagogicznej. W 1920 r. w czasie nawały bolszewickiej pracuje jako ochotnik w Sekcji Oświaty i Kultury M. S. Wojsk. Opracowuje polski repertuar orkiestr wojskowych i pierwszy „Śpiewnik Żołnierza Polskiego”, wydany przez Wojskowy Instytut Naukowo - Wydawniczy. W 1922 r. organizuje z prof. A. Kuryłło pierwsze polskie konserwatorium w Toruniu, do którego dojeżdża z Warszawy, jako prof. klasy fortepianu. W r. 1924—26 daje Wielhorski szereg koncertów propagandowych muzyki polskiej na niemieckim Śląsku i na Łotwie.

Do 1930 r. Wielhorski jest stałym współpracownikiem i zastępcą naczelnego redaktora dwutygodnika „Muzyk Wojskowy”, poświęconego kulturze muzycznej w Armii Polskiej. Od 1923 — 1924 r. jest profesorem Wyższej Szkoły Warszawskiego Tow. Muzycznego im. Chopina,



a od 1930 roku prof. Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

Na dorobek kompozytorski Al. Wielhorskiego składa się dotychczas około stu utworów mieszczących się w 45 opusach, w tej liczbie poemat symfoniczny „Ad astra”, „Elegia” (pamięci H. Sienkiewicza), „Fantazja Polska” na fortepian i orkiestrę, szereg pieśni (około 60) i utworów fortepianowych, skrzypcowych, wiolonczelowych, 10 pieśni ludowych na chór mieszany i t. d.

Ostatnie mazurki fortepianowe Wielhorskiego zostały wydane przez znaną firmę Augenera w Londynie i zostały zaliczone do repertuaru uczelni muzycznych Kanady. Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie również zamieściło w swych programach utwory fortepianowe i pieśni Al. Wielhorskiego, który figuruje w encyklopediach: polskich, angielskich i rosyjskich.

KRONIKA.

— W związku z 30 rocznicą tragicznej śmierci wielkiego polskiego symfonisty Mieczysława Karłowicza (zginął w Tatrach 8 lutego 1909 r.) odbyło się pod protektorem Pani Marii Mościckiej, małżonki Pana Prezydenta R. P., szereg uroczystości dla uczczenia pamięci wielkiego artysty.

Dnia 8 lutego odbyło się w katedrze warszawskiej uroczyste nabożeństwo żałobne, po czym nastąpił pochód na cmentarz powązkowski, gdzie złożono wieńce na grobie kompozytora.

Dnia 9 lutego odbył się w Zakopanem wielki koncert symfoniczny, poświęcony twórczości M. Karłowicza, w wykonaniu orkiestry Polskiego Radia pod dyr. G. Fitelberga, E. Turskiej-Bandrowskiej (śpiew) i E. Umińskiej (skrzypce).

Warszawskie Tow. Muzyczne zorganizowało wystawę pamiątek i rękopisów po M. Karłowiczu.

Ukazał się pierwszy tom wielkiej monografii o Mieczysławie Karłowiczu pisma prof. dr Adolfa Chybińskiego.

* * *

W teatrze Petruzzelli w Bari we Włoszech występował niedawno przez 6 tygodni młody tenor polski p. Tadeusz Beval, Górnoślązak, pochodzący z Siemianowic, stypendysta Śląskiej Rad. Wojewódzkiej. Beval, popierany m. in. gorąco przez wicewojewodę dra Sałonia, uczy się śpiewu od 3 lat w Mediolanie u prof. Anselmiego. Obecnie wystąpił on w Bari, odnosząc duży sukces w nieznanej w Polsce operze włoskiej „Fasma”.

Jest to dzieło kompozytora włoskiego Pasquale La Rotella, napisane przez niego przed 30 laty, dedykowane: „Alla Polonia martiri”, tj. „Narodowym męczennikom polskim”. Libretto tej opery osnute jest na polskich motywach, zaczerpnięte z powstania polskiego z r. 1830. W muzykę tej opery wpleciony jest m. in. hymn narodowy „Jeszcze Polska nie zginęła”, polonez Chopina i szereg polskich pieśni.

* * *

Pp. Stefania Allinówna i Władysława Markiewiczówna prof. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego wystąpią w Warszawie dnia 13 marca w sali Konserwatorium, z recitalem dwufortepianowym. W programie utwory: Frescobaldiego, Clementiego, Liszta, Markiewiczówny, Debussyego i t. d.

Pan Minister W. Świątosławski mianował Prof. Józefa Turczyńskiego wicerektorem Państwowego Konserwatorium w Warszawie.

— W czasie obrad Komisji Sejmowej nad budżetem Ministerstwa W. R. i O. P. kilku posłów poruszyło szereg spraw, związanych z rozwojem kultury

muzycznej w Polsce. W szczególności omawiano sprawę zapewnienia bytu Filharmonii i Operze warszawskiej. W związku z tym pojawiły się liczne artykuły, omawiające zasadnicze sprawy naszej kultury muzycznej. Miejmy nadzieję, iż wyniki tych dyskusyj i rozważań będą korzystne dla muzyki polskiej.

Rybnickie Gwarectwo Węglowe zorganizowało przy wszystkich swoich kopalniach orkiestry górnicze dęte i smyczkowe oraz koła muzyczne, łączące górników i urzędników.

Od 31 marca do 3 kwietnia br. odbędzie się w Baden-Baden czwarty międzynarodowy festiwal muzyki współczesnej.

OD REDAKCJI.

Dr Marian Cyrus-Sobolewski prosi nas o zaznaczenie, że w liście jego do naszej Redakcji, przedrukowanym w zeszycie Śl. Wiadomości Muzycznych z lutego 1939 roku opuszczono — prawdopodobnie przez omyłkę w składzie drukarskim — dwa wiersze, przez co zatarła się tak właściwa przyczyna, jak i tendencja jego wystąpienia. Drowi Cyrusowi-Sobolewskiemu nie szło bowiem o polemikę z artykułem p. Obniskiej o muzyce kameralnej Władysława Żeleńskiego, lecz uważał, że zamieszczenie tego artykułu w Śląskich Wiadomościach Muzycznych (zeszyt ze stycznia 1939) wymaga z jego strony, jako autora szeregu felietonów o tymże kompozytorze, pewnych uwag, które by wykazały, że redakcja Śl. Wiadomości Muzycznych bynajmniej nie podziela ujemnego sądu o wartości dzieł i o znaczeniu Żeleńskiego dla muzyki polskiej, w powyższym artykule wypowiedzianych.

Redakcja Śląskich Wiadomości Muzycznych umieszczając powyższe wyjaśnienie i poniższy list — zamyka dyskusję na temat kameralnej twórczości Władysława Żeleńskiego.

Do

Redakcji Śląskich Wiadomości Muzycznych
w Katowicach.

Szanowna Redakcjo!

Zdziwił mnie bardzo list dra Mariana Cyrusa-Sobolewskiego, skierowany do Redakcji Śląskich Wiadomości Muzycznych (Nr 2 z lutego 1939), a omawiający mój artykuł p. t. „Władysław Żeleński jako kompozytor kameralny (Nr 1 ze stycznia 1939).

Spotkał mnie zupełnie niesłuszny zarzut, że „z lubością wychwytyję i szereguję wszystkie — rzekomo — słabe punkty...“ A tak wcale nie było. W twórczości kameralnej Żeleńskiego wiele jest „słabych punktów“, ale ja ani jednego z nich nie zacytowałam, starałam się też omawiać poszczególne dzieła zupełnie ogólnie, gdyż uważam, że dokładna analiza nie nadaje się do krótkiego artykułu, a miejsce jej jest raczej w pracy specjalnej.

Zwrotu „kompozytora nieprzyszłości“ nie użyłam, bo też nic on nie znaczy — więc nie dziwi się wcale, że napisawszy go, zaopatrzył go Autor listu znakiem zapytania. Napisалаł natomiast, że Żeleński, „był muzykiem przeszłości, nie przyszłości“. Zwrot ten wydaje mi się jasny i logiczny. Rozumiem przez to, że Żeleński nie

wniósł wartości całkowicie nowych, nie stworzył nowej szkoły, czy epoki, a był konserwatystą i wypowiadał się w już ustalonych formach, znanymi na długo przed nim środkami.

Autor ma rację, że nie każde dzieło Haydna wnosi do muzyki coś nowego, ale całość twórczości tego kompozytora wnosi niesłychanie wiele i pod względem środków i formy. A całość twórczości kameralnej Żeleńskiego nie wnosi do muzyki polskiej nic nowego. — Oczywiście wielką zasługą było uprawianie tej dziedziny twórczości w czasie, gdy była ona w Polsce mało znana, a Polskich Kompozytorów było zaledwie kilku. Wbrew sądowi Autora doskonale zdaję sobie sprawę z czasu i warunków, w jakich pracował Żeleński. Zaznaczyłam to jasno, mówiąc o tym, jak to krytyką żądała od Żeleńskiego „ułatwienia“ i uprzystępnienia utworów — jak Żeleński musiał dbać o to, aby zespół amatorski mógł jego kameralne dzieła wykonać, bo na zawodowy zespół nie mógł liczyć — jak to społeczeństwo ze swej strony nie ułatwiała mu trudnej pracy.

Oburza dra Cyrusa-Sobolewskiego, że „nieznany pod każdym względem autor“ tropił w op. 30. ślady Schumanna, a nie zauważył polskiej nawiązki melodyki. To właśnie Autor listu zapewne nie zauważył całego ustępu w moim artykule, który poświęciłam polskości Żeleńskiego. Ale nie mogę gloryfikować Żeleńskiego bezkrytycznie tylko dlatego, że jest polskim kompozytorem — może właśnie dzięki temu, że umiem „z lancetem i pincetą“ przystępować do dzieła.

A jeśli nic nie waży u dra Cyrusa-Sobolewskiego zdanie nieznanego autora, choćby i najśluszniejsze, to muszę zaznaczyć, że omawiając wpływ Schumanna, zacytowałam (z podaniem źródła) Prof. Dr Zdzisława Jachimeckiego, którego nazwisko jest znakomicie znane w polskim świecie muzykologicznym i to nie tylko w kraju, ale i za granicą.

Aby nie być dla Autora dalej „nieznaną“, donoszę, że muzyka kameralna Żeleńskiego była tematem mojej pracy magisterskiej, przyjętej na Uniwersytecie Jagiellońskim, a artykuł, który tak Autora dotknął, był częścią tej pracy.

Cały spór o twórczość Żeleńskiego wydaje mi się jednak jałowy, bo skoro ja uważam, że Żeleński nie zdobył się na niczym niekrepowany lot, a dr Cyrus-Sobolewski, że, lot ten był „...nie orli“, więc zgadzamy się jednak!

Łączę wyrazy głębokiego szacunku

Mgr Wanda Obniska.

Redaktor: Faustyn Kulczycki.

Wydawca: Śląski Związek Muzyków Pedagogów, Katowice, Wojewódzka 45.

Druk: Drukarnia Śląska, Sp. z o. odp., Katowice, ul. Batorego 2. — Tel. 308-78 i 304-26

Z życia muzycznego Poznania.

Głównym ośrodkiem muzycznym Poznania są opera i Filharmonia, instytucje pracujące w jednym gmachu, tj. w Teatrze Wielkim. Wobec nikłego ruchu na estradach koncertowych, braku artystów przyjezdnych i słabej inicjatywie tutejszych koncertantów, siłą samego faktu opera staje się punktem centralnym, gdy przyjdzie mówić o ruchu muzycznym Poznania.

Opera, prowadzona energiczną ręką dyr. Latoszewskiego, stara się realizować wedle swych sił te programowe zamierzenia, które w formie zapowiedzi czytaliśmy w biuletynach operowych u progu sezonu. W pięknej inscenizacji Z. Szpingiera i reżyserii Urbanowicza wznowiono „Niziny” d'Alberta, które doczekały się sporej ilości przedstawień. Po „Nizinach”, w których występowała gościnnie Wanda Wermińska, wystawiono „Giocondę” Ponchielli'ego, wreszcie cały szereg oper z „żelaznego” repertuaru; a więc „Cyganerię” (z Zawadzka i Bandrowska), „Toscę” (z Wermińska), „Traviatę” (z Latoszewską, Mercedes Capsir i Bandrowską), „Cyrulika Sewilskiego” (z Capsir i Bandrowską), „Fausta” (z jugosłowiańską śpiewaczką Nuri Hadžić i Wraża), wreszcie „Carmen” (z grecką Nikolaidi) i „Damę Pikową”. Długo oczekiwana „Turandot” Pucciniego ukazała się na scenie Teatru Wielkiego w połowie lutego. Dzieło to, jeśli chodzi o stronę wykonawczą, było wielkim sukcesem opery poznańskiej z dyr. Latoszewskim, Zawadzka i Wolińskim na czele.

Przedstawiony powyżej program z ubiegłego okresu sprawozdawczego wprawdzie ilościowo nie przedstawia się okazale (gdy idzie o premiery), to jednak trzeba w tym wypadku powiedzieć: „lepiej mało, a dobrze”. Ten ostatni warunek był wypełniony szczególnie pieczołowicie, gdyż przedstawienia operowe bieżącego sezonu są w swym poziomie wyrównane. I to może jest największym osiągnięciem dyr. Latoszewskiego i całego zespołu, który potrafi znakomicie dobrać się do poziomu, jaki wnoszą na scenę poznańską gwiazdy tej wielkości co np. Bandrowska. Zasługa to w wielkiej mierze tych artystów, którzy swą praktyką i doświadczeniem przedstawiają wartości rutynowane, w najlepszym tego słowa znaczeniu jak np. p. Roesler-Stokowska, p. Karpacki lub Maj.

Batutę dzielili między sobą dyr. Latoszewski, Barański i Buchwald (operetka). Zanotować trzeba również bardzo udany debiut kapelmistrzowski Bronisława Młodziejewskiego.

Koncertów symfonicznych mieliśmy ostatnio cztery. Dyrygenci: Berdjajew (Czajkowski), Mennerich, dyrygent monachijski (Beethoven), Jahnke (świetny ten skrzypek jest równie wymownym kapelmistrzem — dyrygował VI-tą symfonią Beethovena i Ifigenią Glucka) i Latoszewski (2 koncerty: Karłowiczowski w rocznicę zgonu i IV Brahmsa oraz wstęp do „Śpiewaków norwimberskich”). Soliści: Niemczy (koncert Mendelssohna), Rudolf Schöne — Niemcy, występujący z Mennerichem w koncercie skrzypcowym Beethovena, Mikołaj Orłow (Schumann), Józef Turczyński (G-dur Beethovena) i Irena Dubiska (Karłowicz). W tym, jakby stenograficznym skrócie, po-

dając specjalnie wykonane utwory, by zobrazować jednostronność programową dotychczasowego sezonu symfonicznego. Może najbliższa przyszłość przyniesie bardziej urozmaicony program. Oby!

Muzyka kameralna? Jest pielęgnowana w Poznaniu przez świetny zespół Kwartetu Polskiego, który istnieje z przerwą od 1920 roku. Członkowie jego: Jahnke, Witkowski, Szulc i Danczowski zaprezentowali na tegorocznym swym koncercie kwartety Beethovena (op. 59 nr 1), Ravela oraz kwintet c-moll Mozarta z udziałem altowiolisty Rakowskiego. Nawiasem wtrąćmy, że artysta ten z zapałem propaguje starą muzykę, grając ją na równie pięknym instrumencie, jakim jest viola d'amore.

W Pałacu Działyńskich, siedzibie tutejszych ludzi pióra, odbył się miły wieczór słowno-muzyczny. Witold Hulewicz mówił o pobycie Chopina na Majorce, Henryk Sztompka grał pęk Preludiów, Balladę f-dur i parę drobnych utworów, skomponowanych na „słonecznej wyspie”.

Recitali brak. Widocznie artyści miejscowi (a jest ich spory zastęp) biorą zły przykład z obojętności koncertantów zagranicznych, którzy omijają od paru lat Poznań. W rezultacie kompletna pustka.

Pozn. Tow. Muzyczne zorganizowało koncert, na którym wystąpił gość warszawski, Bronisław Rutkowski, wykonując IX-ą symfonię organową Nowowiejskiego. Na wieczorze tym został wykonany po raz pierwszy motet tegoż kompozytora o Najśw. Panie Szamotulskiej. Chór Nauczycieli, prowadzony doświadczoną ręką Władysława Raczkowskiego, zorganizował koncert polskiej pieśni chóralnej.

Ostatnimi imprezami kończącego się okresu sprawozdawczego był popis szkoły muz. im. Karłowicza oraz audycja Państwowego Konserwatorium, na której orkiestra wykonała pod dyktando dyr. Jahnkego suitę Tellemana i 2-ą symfonię Schuberta, a niż-j podpisany — koncert skrzypcowy Beethovena.

Poznańscy kompozytorzy pracują: Feliks Nowowiejski wykańcza instrumentację koncertu wiolonczelowego i II-giej symfonii, Tadeusz Ż. Kassern pisze mszę a cappella, Stefan Poradowski pracuje nad symfonią, a prof. Kamiński nad nową operą.

Przyznanie nagrody muzycznej Stanisławowi Wiechowiczowi zostało powitane przez sfery muzyczne Poznania z ogromną radością, gdyż artysta ten wkładem swoje pracy w życie muzyczne tutejszego środowiska włożył cały swój zapał artystyczny i entuzjazm.

Ostatnia wiadomość: Chóry poznańskie brać będą udział w międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej, który, jak wiadomo, odbędzie się w połowie kwietnia br. w Warszawie, wykonując: „Stabat Mater” Szymanowskiego, „Kantatę Romantyczną” Wiechowicza, i „Kantatę” Kondrackiego.

Więcej nie pamiętam: jeśli kogoś lub coś ominąłem, „poprawię” się następnym razem. A zatem — do przyszłego sprawozdania.

Roman Padlewski.

EDMUND GÓRSKI

Księgarnia
skład nut i materiałów piśmiennych

Katowice, ulica Młyńska nr 4
Gmach Magistratu — Telefon 334-71 — PKO. 306.584

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

Dostarcza wszelkie wydawnictwa zagran.