

Zdaniem Ungara człowiek rodzi się muzykalnym. Zabierając się do kształcenia mas, nie można tu stosować systemu eliminacji, wybierając tych, którzy pozornie zdradzają większą muzykalność. Zdaniem Ungara muzykalność to bynajmniej nie łatwość osłuchania się z muzyką ani pewna erudycja, łatwość chwytania. Są to często objawy muzykalności czysto powierzchownej. Nie rzadko mniej zręczny technicznie wykonawca amator odczuwa piękno utworu może bardziej niż tego, który gra je lepiej technicznie. Należy zatem kształcić wszystkich, najszerszy ogół, eliminacja stworzy się sama. Odpadną ci, których możliwość odczuwania muzyki zatrzyma u progu muzyki lekkiej, wysuną się naprzód ci inni, którzy kroczyć będą wytrwale coraz dalej, coraz głębiej pojmować będą muzykę wielką.

KONFERENCJA KOMPOZYTORÓW W ŁAGOWIE LUBUSKIM

w dniach od 5. VIII. do 8. VIII. 1949

PROTOKÓŁ

5. VIII. 49 — Dzień pierwszy

O godz. 18-tej Wiceminister Kultury i Sztuki, ob. Włodzimierz Sokorski, powitał uczestników konferencji zebranych w Sali Rycerskiej Zamku łagowskiego, oraz zagał obrady.

Na wstępie Min. Sokorski wspominając podobne do obecnej konferencji „narady twórcze” z artystami w Nieborowie i z dramaturgami w Oborach, podkreślił jednakże, iż konferencja muzyczna ma specyficzny charakter, wynikający z dwóch zasadniczych zadań, jakie powinna ona spełnić. Zadanie pierwsze, to próba ustalenia pojęć i definicji, dotyczących kształtu dzisiejszej problematyki muzycznej, dalej zaś — próba zastosowania tych definicji w praktyce, w ramach dyskusji, jakie odbędą się po przesłuchaniu szeregu polskich współczesnych utworów symfonicznych. Już na ostatnim Walnym Zgromadzeniu Związku Kompozytorów Polskich problemy te były wielostronnie poruszane. Wszakże w ciągu ośmiu miesięcy, jakie minęły od czasu tego Zgromadzenia, nie zdołaliśmy w muzyce polskiej stworzyć określonego prądu twórczego. Nie mniej polskie dzieła muzyczne ostatniej doby zasługują na poświęcenie im żywej uwagi. I dlatego ambicją naszego pokolenia kompozytorskiego powinno być wywalczenie Polsce jednej z naczelnych pozycji w światowej muzyce realistycznej. Drugim zadaniem, jakie stawia sobie niniejsza konferencja, jest poczynienie pierwszych kroków w kierunku należytego przygotowania Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej, który odbyć się ma na jesień przyszłego roku. Rok nadchodzący musi być okresem pracy, której wyniki umożliwią nam wystąpienie na Festiwalu z dziełami; naprawdę pełnowartościowymi. — Jeśli te dwa zadania naszej konferencji mają być choć w części spełnione, obrady cechować musi przede wszystkim jak najdalej posunięta szczerze ze strony dyskusyjantów. Być może nie dojrzelimy jeszcze do definicji ostatecznych, być może nie potrafimy jeszcze przesądzić naszego stosunku do poszczególnych dzieł. Ale przy omawianiu konkretnych utworów powinniśmy starać się o przewyższenie własnych uprzedzeń i nawyków myślowych, powinniśmy właściwego stosunku do tych utworów szczerze i usilnie poszukiwać. Musimy też uwzględnić autonomię wszelkich zjawisk muzycz-

nych! — Poważne dyskusje, jak i na tematy stanowiące przedmiot obecnej konferencji, od dawna odbywają się już w Związku Radzieckim, jak również poważne próby muzyków polskich, pozwalają żywić nadzieję, że potrafimy wskazać drogę przyszłej muzyce polskiej. Program konferencji przewiduje jeden tylko referat, a mianowicie referat prezesa ZKP, kol. Mycielskiego. Wolno przypuszczać, że ostateczne wyniki podejmowanych obrad staną się w stosunku do myśli, zawartych w tym referacie jeszcze jednym krokiem naprzód, w każdym bądź razie jednak wystąpienie kol. Mycielskiego należy przyjąć jako wyraz konstruktywnego stanowiska ZKP w zakresie omawianych problemów.

Kol. Mycielski na wstępie swojego referatu złożył ministrowi serdeczne podziękowanie za inicjatywę i zorganizowanie konferencji, następnie zaś odczytał swój referat.

Po krótkiej przerwie Min. Sokorski wezwał zebranych do podjęcia dyskusji bądź to bezpośrednio nad referatem kol. Mycielskiego, bądź też w związku z poruszoną tam zagadnieniami. Kol. Lutosławski, zabierając głos jako pierwszy, proponuje, by zebrani zastanowili się przede wszystkim nad tym, jak się ma dyskusja potoczyć. Czy wskazane jest zacząć od zagadnień ogólnych, teoretycznych, czy może raczej od spraw bardziej konkretnych? Wzywa do uporządkowania tematów. Kol. Gradstein podejmuje zagadnienie natychmiastowej oceny usłyszanych utworów. Percepcja estetyczna dzieła muzycznego — przeciwieństwo dzieła sztuki plastycznej czy literackiej — jest wobec „dotności” żywej muzyki szczególnie utrudniona. Aktywna uwaga słuchacza nie jest ciągła, w trakcie słuchania powstają pamięciowe wzgl. wrażeniowe luki, które wypełnić mogą w świadomości słuchacza dopiero audycje następne. W związku z tym kol. Gradstein wyraża pogląd, że jest rzeczą niemożliwą zaznajomić się wystarczająco z utworem, zwłaszcza współczesnym, po jego jednorazowym wysłuchaniu. Prosi więc o niewydawanie sądów po pierwszej audycji oraz składa wniosek, by przeznaczony do analizy utwory wykonywane były dwu- lub trzykrotnie.

Kol. Palester godząc się — jak sądzi — w imieniu wszystkich — z powyższą wypowiedzią kol. Gradstei-

na dodaje, że niekiedy nawet zapoznanie się z partyturą jest przed wydaniem sądu o utworze rzeczą konieczną. Uważa jednak, że należy zacząć od zagadnień najbardziej istotnych, tzn. podjąć próbę bliższego określenia pojęć formalizmu i realizmu. Przybliżeniu kompozytorowi tych pojęć umożliwi mu osiągnięcie najważniejszego celu: trafienia swoją twórczością do wszystkich ludzi. Kompozytorom, twórcom raczej niż teoretykom, trudno jest pewne sprawy sobie uświadomić. Może więc muzykolodzy powiedzą coś na temat sformułowań Zdanowa? Kol. Sikorski popiera usilnie ten wniosek, uważając, że poruszone zagadnienie jest dla twórcy muzycznego wręcz kapitalne. Szczególnie pojęcie formalizmu domaga się jednoznacznego wyjaśnienia. Jedną z definicji zalicza do głównych cech formalizmu muzycznego wyjście poza tonację dur-moll, zbyt częste alteracje, upośledzenie elementu melodycznego, zbyt obfita czy nazbyt gęsta instrumentacja itp. Tego rodzaju założenia prowadzić mogą — zdaniem kol. Sikorskiego — do niebezpiecznych wniosków, m. in. do przekreślenia całego dorobku muzycznego ostatniego 50-lecia. A wystarczy przecież przytoczyć fakt, że tzw. atonalizm opiera się w swej istocie na najwyższych osiągnięciach muzyki tonalnej, czerpie z okresów jej najbujniejszego rozwoju. Muzycy ciągle jeszcze nie dość dokładnie zdają sobie sprawę z tego, co to jest formalizm, i nie rzadko można u nas napotkać na opinie, że w odniesieniu do muzyki termin ten w ogóle nie jest właściwy. Zanim zdobędziemy się więc na definicję realizmu, musimy wpiery wyodrębnić negatywne cechy formalizmu i jasno uświadomić sobie jego istotę. Niechże muzykolodzy, nasi od niedawna koledzy, odpowiedzą nam na te pytania, do ich domena. Kiedyś zajmą się tymi sprawami laboratoryjnie i ugruntują swoje teorie, dzisiaj jednak niech dadzą praktyczne wyjaśnienia. Kompozytorzy są niecierpliwi i pragną wyprzedzić sąd historii. W zakończeniu swej wypowiedzi kol. Sikorski ponawia pytanie: co to jest formalizm?

Min. Sokorski zaznaczając, że wypowiedział swe prywatne zdanie, zbija pogląd kol. Sikorskiego, jakoby dyskusję należało zaczynać od tak zasadniczych definicji. Zadaniem naszym powinno być na razie nie ich sformułowanie, lecz analiza poszczególnych pojęć. Jeśli w scholastycznym języku, tzn. w oderwaniu od treści muzycznych, które mamy przekazać masom, zechemy podać takie definicje, to z pewnością nie dojdziemy do celu. Spróbujmy na innej drodze zbliżyć się do pojęcia realizmu. Nie wyobrażajmy sobie realizmu w muzyce jako jakiegoś określonego kierunku czy już skryształowanego wyrazu muzycznego. Powinniśmy barczyć, by nie popaść tu w takie niebezpieczeństwa, jak np. próby formalistycznego, a więc błędnego rozprawy się z formalizmem. Stosunek twórcy do własnego dzieła, jak najdalej idące przemyślenie procesu twórczego i leżących u jego podstaw przeżyć emocjonalnych — oto główne problemy realizmu. Muzykolodzy nie mogą dać tutaj kompozytorom jakiejś magicznej formułki czy gotowej recepty na dzieła realistyczne, nie należy też tego od nich wymagać. Kompozytorzy powinni samodzielnie szukać takich sposobów muzycznego wyrazu, by ich szczerze i niebiałe przeżycia emocjonalne stały się powszechnie i dla każdego zrozumiałe. Niech walczący z samym sobą twórca muzyczny ma tutaj głos. Chociażby nawet kol. Palester, który jak wiemy, w wielu swoich dziełach wykazuje cechy nieprzewyższonego dotychczas formalizmu, a przecież czy to w „Pieśni o ziemi naszej”, czy choćby w muzyce swej do filmu „Ulica graniczna” potrafił odnaleźć sugestywny język, oddający nasze wspólne przeżycia. — Nie traktujemy zatem realizmu jako szkoły realistycznego stylu, ale dyskutujemy nad tym pojęciem jako problemem procesu twórczego w sensie świadomego przekazywania masom własnego ładunku emocjonalnego. Nawet przy dialektycznym założeniu jedności treści i formy, istnieć może w dziele muzycznym — pewna sprzeczność czy przeciwieństwo

między formą a treścią, czyli coś co można by nazwać niepełnym zrealizowaniem wyrazu. Wyrażając obawę o tok, linie rozwojową podjętej dyskusji, Min. Sokorski wskazuje, że powinna ona pójść przede wszystkim w kierunku znalezienia sposobu, który pozwoliłby twórcom nie zagubić swej myśli w kaligraficznych wypracowaniach, ale skierować cały wysiłek zorganizowanej wyobraźni na oddanie treści w sposób zrozumiały dla mas. Nie chodzi o to, ile razy przesłuchamy dane dzieło (do powzięcia negatywnej oceny wystarczy niekiedy przesłuchanie jednorazowe), nie mamy bowiem jeszcze utworów idealnie realistycznych — chodzi natomiast o znalezienie sposobu świadomego widzenia własnego procesu twórczego, co w następstwie doprowadzić musi kompozytorów do tworzenia dzieł, które przynajmniej w części będą pouczają mas o realizmie w sztuce.

Z kolei zabrała głos kol. Dr Lissa, zamaczając, że obecną swą wypowiedź traktuje jako antycypację obszerniejszego referatu, który zamierza wygłosić dnia następnego. — We wszelkich dyskusjach — mówiła dr Lissa — grozi niebezpieczeństwo wymiany zgoła różnych poglądów, które jedynie dlatego wydają się zgodne, że dyskutanci w odmienny, indywidualny sposób pojmują znaczenie tych samych słów. W niebezpieczeństwo to szczególnie łatwo jest popaść przy dyskusji na temat tak nowych pojęć, jak formalizm i realizm. Musimy sobie powiedzieć, że zdefiniowanie realizmu jest dzisiaj rzeczą bardzo trudną. Przede wszystkim dlatego, że realizm jest kierunkiem dopiero postulowanym. Natomiast możemy i powinniśmy zbliżyć się do tego pojęcia na drodze analizy dzieł muzycznych, zmierzającej do wyodrębnienia z nich elementów formalistycznych. Po dokonaniu takiej analizy wolno nam będzie powiedzieć, że dzieła, które nie zawierają tych elementów, są dziełami realistycznymi. Minister Sokorski przesunął punkt ciężkości tego zagadnienia na płaszczyznę psychologiczną — co zdaniem dr Lissy — nie może doprowadzić do wystarczającego rozwiązania. Zachodzące we wszystkich dziedzinach nauki zmiany są szybkie i wielokierunkowe. Zmiana stosunku twórcy do własnej twórczości musi być uregulowana jego stosunkiem do rzeczywistości, której częścią jest twórca. Dotychczasowa estetyka idealistyczna forsowała tezę, że muzyka jest li tylko konstrukcją dźwiękową. Natomiast estetyka marksistowska udowadnia, że w muzyce wyraża się poznanie rzeczywistości, a więc cały system uogólnień, będących z kolei wyrazem epoki, w jakiej muzyka ta powstała. Jest zatem rzeczą bezcelową żądać od kompozytorów, by skierowali swą twórczość na inne tory, jeśli nie zmienią oni uprzednio swego stosunku do rzeczywistości. Kompozytor wtedy zmieni swój styl, gdy zrozumie nową funkcję muzyki, gdy przestanie się zadowalać pisanem dla szczerzej garstki wybranych słuchaczy. W odpowiedzi kol. Sikorskiemu dr Lissa wyjaśnia, że artykuł Stejnpressa, w którym autor próbował wyznaczyć granice języka harmonicznego, pomysły był i przyjęty przez krytykę radziecką jedynie jako dyskusyjny, czyli jako jedno z możliwych stanowisk, które mogą i powinny być przedyskutowane. Natomiast postulat melodyczności w muzyce współczesnej ma w istocie swoje głębokie przyczyny i zagadnienia tego nie należy prymitywizować. Nawoływanie krytyki radzieckiej o powrót do melodyczności, jest wołaniem o powrót do wyrazu w muzyce. Będzie genezą muzyki w pierwotnych stadiach rozwoju przedklasowego społeczeństwa była potrzeba wyrazu. Wyraz ten przejawiający się najpierw w nieskoc-dynowanym krzyku pierwotnego człowieka, z czasem, w dalszym rozwoju muzyki przejawiał się w melosie, w pieśni, i z melosem też na zawsze pozostał najsilniej związany. Logiki formy dorobła się muzyka dopiero w następnych tysiącach swego rozwoju. Struktura melodii w temacie jest bezpośrednim odbiciem tych form wyrazowych, które się poprzez muzykę mogą ujawnić. — W utworze muzycznym da się wyodr-

rebnie trojaka genezę tematów: 1. temat powstaje jako odzwierciedlenie w strukturach dźwiękowych jakichś rzeczywistych, konkretnych zjawisk pozamuzycznych, co daje w wyniku tematykę ilustracyjną programową (np. muzyka filmowa), 2. temat może się narodzić jako jednoznaczny wyraz pewnej emocji — wtedy jest tematem wyrazowym, koncentrującym w sobie określoną emocję, która zabarwia cały utwór, wreszcie 3. temat muzyczny może powstać czysto formalnie, może być permutacją któregoś ze znanych obiegowych kształtów dźwiękowych — i wtedy nie niesie w sobie ani określonej emocji, ani też nie sugeruje przedstawienia czegoś pozamuzycznego. Ponieważ ideologią kompozytorskiego pokolenia międzywojennego była reakcja na przemożność emocjonalnego romantyzmu i neoromantyzmu — wytworzył się w tym pokoleniu pewien wstręt do tematyki typu pierwszego i drugiego. A skutkiem koncentracji na trzecim typie tematyki muzycznej jest właśnie tym większy emocjonalizm, dehumanizacja muzyki okresu międzywojennego. — Lenin w swoich „Zeszytach filozoficznych” twierdzi, że estetykę należało by uprawiać na gruncie teorii poznania, myśląc oczywiście o teorii poznania tego, co nazywamy „rzeczywistością”.

Kol. Woytowicz, zabierając z kolei głos, charakteryzuje konferencję łagowską, jako ogólną naradę nad przyszłością muzyki polskiej. Następnie wyraża pogląd, że jeśli dyskusja ma dać w wyniku pewne operujące pojęciami definicje, to konieczne jest uprzednie ustalenie tych pojęć. Mówcy wydaje się, że negatywne ujęcie zagadnienia: wszystko co nie jest formalizmem, jest tym samym — realizmem, nie jest słuszne. Muzykolodzy mogą na podstawie odpowiedniego materiału, tzn. na podstawie wypowiedzi kompozytorów, wyprowadzić naukowe wnioski o charakterze abstrakcyjnym. Natomiast kompozytorzy powinni określić, jak wyobrażają sobie swoją przyszłą twórczość muzyczną, w szczególności; zaś niech starają się scharakteryzować: 1. swój stosunek do dzieła, 2. swój stosunek do słuchacza oraz 3. pożądaną przez nich stosunek słuchacza do dzieła. Wyjaśnienie tych spraw pozwoli — zdaniem kol. Woytowicza — odpowiedzieć na pytanie, przed jakimi zadaniami stoi dzisiaj kompozytor polski.

Kol. Pełester nawiązując do swej poprzedniej wypowiedzi podkreśla, że nie oczekiwał bynajmniej skrajnych sformułowań czy gotowej recepty na realizm i że gorąco pragnie, by dyskusja poszła tą drogą i dała takie wyniki, o jakich mówił M.n. Sokorski.

Dyr. Urbański zwraca uwagę na fakt, że być może zdeterminowanie kompozytora jest właśnie tego rodzaju, iż powinien on starać się przeczuć formy właściwego wyrazu, w tym sensie, w jakim mówił o tym w swoim referacie kol. Mycielski.

M.n. Sokorski raz jeszcze zwraca uwagę na konieczność rozpoczęcia rozważań od omówienia spraw własnego warsztatu twórczego.

Kol. Perkowski wyraża pogląd, że sprawa formalizmu i realizmu jest po prostu zagadnieniem politycznym. Być może formalista jest ten kompozytor, który ma do otaczającego go świata stosunek wsteczny i negatywny, który pisze swe utwory „nieobowiązująco”, dla samego siebie. Realistą byłby natomiast kompozytor, który współtworzy nową rzeczywistość, nasze wielkie wspólne dzieło, siebie zaś odsuwa przy tym na plan dalszy. Jest to zagadnienie polityczne, bowiem polityką możemy nazwać beamala wszystko, wszystkie problemy życiowe, które budzą nasze zainteresowanie. Jeśli problemy te są nam obojętne, to tym samym popadamy w formalizm.

Kol. Woytowicz potwierdza wagę stosunku kompozytora do rzeczywistości, ale zgłasza wątpliwość, czy z utworem kompozytora da się wyczytać jego pozytywne lub negatywne nastawienie do aktualnych problemów społeczeństwa, w jakim żyje i tworzy.

Kol. Sokorski popiera tę wypowiedź dodając, że nie zawsze dla nas zrozumiałe, niekiedy zaś wręcz egoistyczne

stosunek Chopina do współczesnych mu wydarzeń, nie przeszkadza nam przecież akceptować w całości jego dzieł. Również koleje życia i pesymizm Czajkowskiego nie mogą same przez się przeciwdziałać ogromnej popularności jego muzyki na terenie Związku Radzieckiego.

Kol. Szeligowski odpowiadając kol. Perkowskiemu zauważa, że jego teza zdradza jakby bezosobowe podejście do spraw twórczości. Można by w związku z tym zadać pytanie, czy w XVIII w. podobieństwa między twórczością trzech szkół manheimeńskich i twórczością Mozarta wynikają ze wspólności języka czy ze wspólnością stosunku do ówczesnej epoki i społeczeństwa. Przepadła dla nas prawie zupełnie twórczość muzyczna w XII i XIII, a jednak ludzie tamtych czasów z pewnością coś przeżywali... Musimy sobie zdać sprawę, czy rozpatrujemy nasze zagadnienia na płaszczyźnie wspólnego stosunku do społeczeństwa, czy też operujemy kryteriami indywidualistycznymi.

Kol. Krenz rozróżnia kompozytorów, którzy praktycznie biorąc piszą tylko dla siebie, oraz takich, którzy twórczością swoją pragną służyć masie odbiorców. Wyraża jednak pogląd, że nie ma chyba twórców tak upartych, by szczerze wzdrygać się przeciw swym działaniom „pod strzechy”. Zresztą bywają i nieoczekiwane efekty: twórca piszący bez myśli o odbiorcach, staje się niekiedy ulubieńcem najszerszych warstw narodu.

Kol. dr Lissa w odpowiedzi kol. Szeligowskiemu powołuje się na teorię powtarzalności Lenina — teorię, która skutecznie obaliła całą akademicką „wpływologię”. Lenin powiada mianowicie, że galunek ciśnienia epok prowadzi różnych twórców do użycia podobnych środków artystycznych. Tym właśnie tłumaczy się podobieństwo między twórczością Mozarta i szkół manheimeńskich. — Dzisiejsze pokolenie kompozytorów kładzie dopiero podwaliny pod przyszły kierunek w muzyce. Trzeba pamiętać, że znajdujemy się w epoce przemowej — ci, którzy wyrosną w innych warunkach, poprowadzą rzecz dalej. Tylko współpraca pokoleń może doprowadzić do narodzin nowego stylu w muzyce. — W odpowiedzi kol. Perkowskiemu dr Lissa przytacza przykład podany kiedyś przez Prokofiewa: strzelec mierzący do ptaka nie może celować w to miejsce, gdzie w danej chwili ptak się znajduje, ale w ten punkt na linii jego lotu, w którym ptak znajdzie się dopiero w chwili, gdy kula go tam dotrze. Podobnie jest z kompozytorem, który swymi działaniami pragnie utrafić w potrzeby słuchacza. Nie wolno jednak zapominać, że w momentach zwrotnych, gdy kierunek potrzeb się zmienia, poprawka taka może okazać się iluzoryczna. Wtedy najważniejszym, a zarazem najtrudniejszym zadaniem jest ustalenie owego kierunku. I nie ma na to innego sposobu, jak ten, by o kierunek potrzeb zapytać słuchacza wprost. Taki właśnie jest sens kontaktów kompozytora ze słuchaczami.

M.n. Sokorski nadmienając, że zarówno w wypowiedziach kol. Perkowskiego jak i dr Lissy widzi pewne uproszczenia, które pragnąłby jeszcze poddać pod dyskusję, o godz. 21.00 zamknął obrady w pierwszym dniu konferencji.

6. VIII. 1949 — Dzień drugi.

M.n. Sokorski zagaiając o godz. 10.30 obrady przedpołudniowe, zapowiedział pierwsze wykonania wspólnych utworów w godzinach popołudniowych. Autorzy wprowadzą słuchaczy w swe dzieła bezpośrednio przed wykonaniem, ogólna zaś wymiana zdań na temat utworów po ich wykonaniu niewątpliwie zapożyczy dyskusję w dniu następnym.

Kol. Woytowicz zabierając głos jako pierwszy, zapowiada — w związku ze swoją wypowiedzią z dnia poprzedniego — szersze zilustrowanie swego stosunku do muzyki. Wyraża też przekonanie, że jeśli no nim zrolą to smo i pozostali kompozytorzy, to wszystkie te wypowiedzi złożą się na obraz w zasadniczych swych cechach jednolity. — Konferencja niniejsza zwołana z inicjatywy czynników rządzących jest — zdaniem

kol. Woytowicza — wyrazem stosunku tych czynników do muzyki, jako ważnego zjawiska społecznego. Ponieważ sztuka i nauka stanowią dwie strony tego samego przejawu życia narodu, tj. kultury, byłoby rzeczczą pożądaną, aby ważność sztuki została udokumentowana osobnym aktem prawnym. Mówca sądzi, że zgłaszając na wstępie ten dezzyderat, wyraża opinie ogółu swoich kolegów. — Z kolei nawiązując do swej poprzedniej wypowiedzi na temat wzajemnego stosunku między kompozytorem, dziełem i słuchaczem kol. Woytowicz zaznacza, że celowo pominął w tym „trójkącie” wykonawcę, ponieważ uważa, iż jednoczy on niejako w swej osobie cechy kompozytora i słuchacza — Swój stosunek do sztuki rozpatruje kol. Woytowicz z punktu widzenia poszczególnych dyscyplin filozoficznych. Dzieło sztuki jest dlań sądem (formą sądu) z punktu widzenia logiki. Na gruncie psychologii mówca wskazuje na proces twórczy i związane z nim zagadnienie, szczególnie stosunku myśli do bytu. W obrębie estetyki nasuwa mu się problem rewizji praw estetycznych w związku z nowym układem społecznym, przede wszystkim problem dostępności sztuki, jednostki treści i formy — jednostki nie wykluczającej jednak sprzeczności tych elementów, wreszcie problem sztuki narodowej, który mówca sprowadza do zagadnienia bodźców, przeżyć oraz ich rezultatów, tzn. dzieł noszących cechy narodowe. W aspekcie etycznym powołując się na radzieckiego krytyka Kremlowa kol. Woytowicz rozróżnia sztukę będącą wyrazem prawdy i sztukę artystycznie kłamliwą, a więc nieetyczną. Każde z tych zagadnień może stać się również przedmiotem badań nauki socjologicznych. Wreszcie polityka powinna udzielić kompozytorom wskazówek, jak mają postępować, by zorganizować, przyspieszyć i wzmocnić proces powstawania potrzebnych dzieł, nadto zaś, jakim warunkom winny dzieła te odpowiadać, by mogły wychowywać zbiorowość ku nowym postępowym formom współżycia. Oto zespół zagadnień, których rozwiązanie należy nie tylko do kompozytorów, ale raczej do muzykologów. Może zresztą zajmie się tymi sprawami projektowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki — Instytut Sztuki? Rola kompozytorów w ujęciu naukowym sprowadza się natomiast do roli materiału doświadczeniowego. Kompozytor zamiast uogólniać, niech raczej mówi na temat własnych procesów twórczych, zamiast rozumować — niech reaguje. — We wspomnianym trójkącie: kompozytor — dzieło — słuchacz, najważniejszym elementem jest ten ostatni. Dzieło żyje dopiero wtedy, gdy jest słuchane, gdy słuchacz (sc. muzykalny) na nie reaguje. Dzieło zaś istnieje nie dlatego, że istnieje kompozytor, ale po to istnieje kompozytor, żeby powstało dzieło. Kompozytor jest niewiele, słuchaczy — masa. I jedynym przywilejem kompozytora jest to, że nie może on mieć przeszkód w swej pracy. — Nierzadko zdarza się, że kompozytor daje dzieło, masa zaś dzieła tego nie przyjmuje. Co jest tego powodem? Otóż twórca przez sam fakt swego urodzenia jest uwarunkowany przez zbiorowość i — na wzajem — sam tę zbiorowość wacunkuje. Właśnie wyłamując się spod tego prawa, zwiastuje twórcy jego artystyczną klęskę. Jeśli natomiast buduje on, walczy, cierpi, zwycięża i przegrywa wspólnie ze swym środowiskiem, jeśli chce być i jest środowiska tego integralną częścią — to dzieła jego muszą być przyjęte, pod tym oczywiście warunkiem, że nie brak mu talentu. — Na marginesie mówca przypomina tu znane powiedzenie Czernyszewskiego, że „geniuszem mógłby być każdy człowiek, gdyby — normalnie się rozwijał”. Jeśli kompozytorowi zapewni się odpowiednie warunki, to możemy być pewni, że jego wrodzone zdolności osiągną wyższy poziom rozwoju, niż to ma miejsce dotychczas. — Podejmując tok swych rozważań kol. Woytowicz stwierdza, że jeśli mimo dopełnienia podanych wyżej warunków, dzieło nie zostaje przez słuchaczy przyjęte, to przyczyn tego upatrywać należy w analfabetyzmie muzycznym odbiorców. Wiąże się to ze sprawą upowszechnienia muzyki, a więc innymi słowy

ze sprawą metod udostępnienia odbiorcom dzieł muzycznych. I tu nasuwa się pytanie: udostępniać, ale co? komu? i jak? Należy się zatem zastanowić, jaki jest charakter masy odbiorców, bo wydaje się pewnie, że jednorodna to ona nie jest... Chodzi przecież o uzdolnienia tej masy, uzdolnienia bynajmniej nie pokrywane się z wyraźnym podziałem zbiorowości na kategorie społeczno-ekonomiczne. Linia podziału uzdolnień jest o wiele bardziej skomplikowana, jasne zaś jest, że bez ustalenia jej przebiegu, nie można myśleć o właściwym postawieniu sprawy upowszechnienia. Mówca zaznacza, że nie chodzi mu tu o jakiś podział, który zgodziłby w postulat bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego, który u nas jest zresztą sprawą przyszłości, a i skąd inąd nie wyklucza zasady: każdemu podług jego uzdolnień i zasług. Wprost przeciwnie, chodzi mu o stworzenie takich warunków, które właśnie umożliwiłyby podciągnięcie wzwyż uzdolnień społeczeństwa. Praktycznie dało by się to osiągnąć, gdyby np. biuro studiów przyszłego Instytutu Sztuki, po przeprowadzeniu odpowiednich badań, dostarczało dla każdej grupy uzdolnień, ewentualnie przy pomocy Polskiego Radia, specjalnie opracowany repertuar muzyczny. Zamaszkowanie ze względów dydaktycznych stopnia trudności poszczególnych programów umożliwiłoby kierownikom akcji systematyczne, a dla samych słuchaczy niedostrzegalne pogłębianie ich umuzykalnienia. Zatem odpowiedź na postawione wyżej pytania: co? i komu? jest zadaniem muzykologów, natomiast odpowiedzi na pytanie: jak? udzielić muszą czynniki organizujące nasze życie muzyczne. — Odnosnie do zagadnień formalizmu i realizmu kol. Woytowicz zastanawia się nad kwestią języka muzycznego. Każdy kompozytor przemawia takim językiem, na jaki go stać. Jeśli język ten okazuje się niezrozumiały, obowiązkiem kompozytora jest poszukiwanie innego, takiego mianowicie, który kompozytorowi wydaje się łatwiejszy. Na tym właśnie polega prawo twórcy do eksperymentu. Zresztą bowiem wystarczą dobra wola, którą mamy niewątpliwie wszyscy. Jeśli zechcemy realnie związać się z życiem, to tym samym będziemy muzykami-realistami. Jedynie zakłamanie, świadomie zakłamanie stosunek do życia, prowadzą w konsekwencji do formalizmu w sztuce. — Na zakończenie kol. Woytowicz porusza jeszcze dwie sprawy. Pierwsza, to sprawa pojawiających się w prasie codziennej artykułów, pisanych przez nieodpowiedzialnych krytyków i „cenzorów”. Przez uregulowanie sprawy kompetencji ludzi piszących o muzyce, dałoby się zapobiec w przyszłości „wyrokom”, zacznym i krzywdzącym kompozytorów. Druga, domagająca się uregulowania sprawa, to tzw. uboczne zajęcia naszych kompozytorów. Ich czas przeznaczony na komponowanie jest z reguły ograniczony do minimum. Otóż do minimum należy ograniczyć właśnie zajęcia uboczne kompozytora, a kompozycję uznać za jego zajęcie podstawowe. Jest to oczywiście trudna kwestia natury finansowej, ale już podział czasu w połowie na jedno zajęcia poboczne, w połowie zaś na pracę kompozytorską, przyniosłoby tu wybitną poprawę. Zapewniając kolegów o szczerości swej wypowiedzi, kol. Woytowicz zwróżywa ich, by ten sam ton zachowali w swoich przemówieniach.

Dr. Lissa odczytuje z przygotowanego przez siebie referatu obszernie wyjątki, zawierające szereg myśli na temat genezy i charakteru kryzysu muzycznego obecnej i niedawnej doby. Opozycja kompozytorów XX w. w stosunku do wszystkiego, co niósł ze sobą w. XIX, wyrażała się przede wszystkim w ich antyemocjonalności, w abstrakcyjności ich muzyki. Nazywano to powrotem do czystości stylu muzycznego. Ucieczka

Prenumerujcie

»RUCH MUZYCZNY«

od wszelkich pierwiastków pozamuzycznych prowadzi w konsekwencji do eksperymentów techniczno-formalnych u jednych, u drugich zaś do neo-klasycyzmu, do szukania ratunku w elementach muzycznego stylu bachowskiego. Neo-bachianizm, jak wszelki powrót do dawnych stylów, do których w istocie nie ma powrotu, dawał muzykę maniową, nie mającą pokrycia w wewnętrznych przeżyciach twórcy. Natomiast środki techniczne powstałe w latach 1914—1939 były równie dekadentne, jak katastroficzne nastroje twórców tej epoki, nastroje, których wyrazowi środki te miały służyć. Rodzący się równocześnie kult maszyny — w muzyce kult motoryczności — tym bardziej skłaniał twórców do przesunięcia punktu ciężkości zagadnień muzycznych na sprawę techniki samych środków, z zupełnym prawie pominięciem treści i celowości muzyki. (Wszystko to doprowadziło do zjawiska, które dr Lissa określiła mianem „dehumanizacji“ muzyki tego okresu. Nie możemy jednak ograniczyć się do samej negacji takiej muzyki. Musimy — w myśl wskazań Engelsa — dziedzictwo nasze wchłoniąć, krytycznie przetworzyć i ogarnąć w nowej, wyższej syntezie. Pora już pojęcie techniki kompozytorskiej zastąpić pojęciem twórczości w jej pełnym napięciu emocjonalnym, konstrukcją formalną sprowadzić na właściwe miejsce formy wyrazu, deformując widzenia rzeczywistości zastąpić odczuciem jej sensu i ład, ocenę estetyczną „ciekawą“ zastąpić oceną „piękną“. Formalizm tym samym przedstawia nam się jako sztuka „zdehumanizowana“ — realizm zaś jako sztuka humanistyczna. Trudno nam szukać obecnie jakichś bardziej jednoznacznych definicji, nie mamy bowiem ustalonych kryteriów estetycznych, które pozwoliłyby nam rozwiązać najpierw zagadnienie natury poznawczej: jak sztuka muzyczna odbija rzeczywistość? (zagadnienie sformułowane przez estetykę marksistowską). Na naszym terenie do pojęcia formalizmu (mieszania się różne sprawy: 1. sprawę muzyki łatwej i trudnej, tzn. dostępnej i niedostępnej, co jest kwestią przygotowania, muzykalności słuchacza i nie pokrywa się bynajmniej z kategoriami realistycznej i formalistycznej muzyki, 2. miesza się też sprawę przerosła pierwiastków formalnych ze sprawą poszukiwania nowych form wyrazu, mimo iż w zagadnieniu nowego stylu nie może chodzić o bezduszne przejmowanie zastanych i przebrzmiałych już form i środków wyrazu, o powrót do sztuki okresu innych formacji społecznych, ale o analogiczny dynamizm w zakresie poszukiwań nowego stylu i języka, jaki cechował tamte epoki, 3. nakłada się dalej u nas na pojęcie formalizmu i realizmu przeciwstawność dwóch technik kompozytorskich, tj. tonalności i atonalności. I tutaj nie da się położyć znaku równania między tymi pojęciami. Atonalizm, jako negacja systemu tonalnego, jest brakiem centralizacji tonalnej i nie stanowi systemu konstrukcyjnego, co pozwalała w myśl postulowanych założeń nowego stylu uznać atonalizm jedynie za jedną z cech formalizmu. Nie oznacza to jednak bynajmniej, że jedynie stary dualistyczny system tonalny może zbawić muzykę, 4. utożsamia się też często typ muzyki o założeniach czysto konstrukcyjnych, muzyki nie nie wyrażającej, z typem muzyki nasyconej emocjonalnie, ale wyrażającej treści nam obce. Jeśli nawet pojęcie formalizmu przystaje do obu tych typów muzyki, to trzeba sobie zdać sprawę, że gdy typ pierwszy można zwalczać z racji jego zasadniczo błędnych założeń estetycznych, to typ drugi jest wyrazem ginącego środowiska, w jakim dany kompozytor żyje i twórczy. — Pomijając tu sprawę amelodyczności, jako jednej z cech przypisywanych muzyce formalistycznej, sprawę poruszoną już dnia poprzedniego, dr Lissa przechodzi do zagadnienia 6. tj. muzyki narodowej i kosmopolityzmu muzycznego. Stwierdza więc, że aczkolwiek powszechność języka muzycznego umożliwia tu łatwiejszą, niż w innych gałęziach sztuki wymianę środków artystycznych, to jednak postulat powiązania muzyki artystycznej z muzyką ludową jest, wobec klasowego podejścia do zagadnienia tradycji ludowych kul-

tur muzycznych, postulatem niewątpliwie słusznym, wskazującym na jedną z cech muzyki realistycznej. 7. wołanie o muzykę programową w przeciwstawieniu do muzyki absolutnej również nie powinno być synonimem przeciwstawności formalizmu i realizmu. Choć oczywista postulat programowości w muzyce ma swoje głębokie i ważne przyczyny, a więc: nawrót do ideałów romantyzmu odpowiadających naszej twórczej i dynamicznej epoce, nawrót do sztuki syntetycznej, dążenie do przepełnienia współczesnej twórczości muzycznej nową współczesną treścią, odczuciem nowej rzeczywistości, tendencja do monumentalizacji spraw naszego życia, wreszcie większa dostępność muzyki programowej, jako związanej z konkretnymi wyobrażeniami. Jako ostatnią sprawę porusza dr Lissa zagadnienie muzyki wokalne i instrumentalnej; 8. uporczywe trwanie przy gatunku instrumentalnym również przypisuje się u nas tendencjom formalistycznym, zaś nawrót do wokalnności ma być wyrazem nowego stylu. Pozorne to ujęcie nie wyraża w istocie głęboką prawdę. Melodyka była pierwszym i pozostaje też najważniejszym wyrazicielem treści w muzyce, w ciągu całego okresu jej rozwoju. Toteż jasne jest, że pokolenie, które pragnie mieć muzykę pełną treściowego pokrycia, musi postawić zarazem nawrót do tego gatunku melodyki, która tę treść najlepiej odzwierciedla: do melodyki wokalne. To zaś najlepiej dochodzi do głosu właśnie w wokalnych formach muzycznych. Niezależnie od powyższego, za uprzywilejowaniem tych form na gruncie nowego stylu przemawia również ich większa przystępność dla słuchaczy nieprzygotowanych do słuchania bardziej abstrakcyjnej muzyki instrumentalnej. Wszystkie podane wyżej zagadnienia składają się na jeden problem formalizmu, toteż łatwo jest przez jednostronne akcentowanie któregoś z tych zagadnień identyfikować je z całością problemu, co z kolei prowadzi do zafałszowania czy wypaczenia pojęcia formalizmu. Podejmując na podstawie powyższej analizy próbę bliższego określenia tego pojęcia, dr Lissa mówi dosłownie: „Formalizm to przede wszystkim muzyka zdehumanizowana, tj. taka, która świadomie budowana jako abstrakcja, nie zawiera warstwy wyrazu jako czegoś organicznego, nie stara się o ten wyraz, jest acemotionalna, a co gorzej — antyemotionalna. Jest to muzyka, w której nowatorstwo środków jest wynikiem spekulacji intelektualnych, a nie wynika z nowej treści tej muzyki; jest to muzyka rezygnująca z żywych elementów folkloru, szukająca spekulatywnie nowych podstaw technicznych — są więc atonalna, w sensie rezygnacji; ze stałych stosunków i centralizacji dźwiękowej; muzyka twórcza wszelkiej treści, a tym bardziej konkretyzacji treści w programowych wytycznych. Muzyka, której abstrakcyjność i emocjonalność każe zaniedbać element melosu i ograniczyć się do bardziej spekulatywnych form instrumentalnych. Innymi słowy — jest to muzyka wyrosła na bazie światopoglądu idealistycznego, na odczuciu bezsensu istnienia, na estetyce umiającej formę dla formy, a w muzyce — tylko czystą konstrukcją“.

Min Sokorski traktuje wypowiedź dr Lissy nie jako zespół ustalonych tez, ale jako materiał dyskusyjny, wyrażając jednocześnie pogląd, że nie należy punktu ciężkości w dyskusjach przesunąć, jak to miało miejsce w wypowiedzi kol. Lissy na zagadnienie mniej dla nas ważne, tzn. zagadnienie ułatwień teoretycznych dotyczących spraw realizmu i formalizmu. Przede wszystkim powinniśmy — zdaniem Min Sokorskiego — rozprawić o istocie i niebezpieczeństwie zjawiska, zwanego formalizmem.

Kol. dr Lissa wyjaśnia w odpowiedzi, że wygłoszona przez nią część referatu miała charakter analityczny i celowo nie zawierała żadnych konkretnych wniosków.

Z kolei zabiera głos kol. dr Chomiński. Stwierdzając na wstępie, że wypowiedź dr Lissy odsłoniła wielostronność problemu formalizmu, wskazuje na trudno-

ści, jakie w związku z tym piętrzą się przed muzykologami. Dopiero wiele prac muzykologicznych mogło by przyczynić się do jakiegoś takiego uporania się z tym problemem. Formalizm jako zespół zagadnień jest zjawiskiem wtórnym, wynikającym z poszukiwań nowego kierunku i wyrazu w muzyce. Dlatego musimy sobie zadać pytanie, czym właściwie ma być dla nas sztuka: czy wyłącznie zorganizowaną sumą czysto estetycznych wartości, czy też powinna ona być odbiciem rzeczywistości, a więc również nośnikiem wartości realistycznych? Oczywiście — to drugie. A odbicie rzeczywistości, to — jeśli chodzi o muzykę — poszukiwanie nowej treści adekwatnej do naszego życia. Zagadnienie treści w muzyce jest wprawdzie zagadnieniem złożonym, ale często niepotrzebnie dodatkowo komplikowanym. Bo przecież muzyka nie sprowadza się wyłącznie do form instrumentalnych, w których treść z natury rzeczy bardziej ukryta i trudniejsza do wyodrębnienia. O fakcie tym zdawali się zapominać twórcy sprzed r. 1600 i kompozytorzy piszący po r. 1910. A przecież po r. 1600 obok i na równi z instrumentem zjawia się w muzyce słowo — słowo będące zawsze i w sposób naturalny nośnikiem treści. Treść muzyki czysto instrumentalnej jest zagadnieniem do dzisiaj prawie nie rozwiązaniem. Wiemy, że tematyka tej muzyki powinna być związana z rzeczywistością, w jakiej żyje twórca, ale nie umiemy powiedzieć na czym to powiązanie ma polegać. Droga praktycznego wyjścia z tego impasu wskazują czynniki odpowiedzialne za rozwój kultury w krajach demokracji ludowej; drogą tą jest forsowanie muzyki instrumentalno-wokalne. Element wokalny w muzyce nie dopuszcza tak łatwo, kładzie niejako tamy wynaturzeniom możliwym przy muzyce czysto instrumentalnej. Przykładem na tę tezę niech będą utwory wokalne Schönberga, gdzie przełamanie tej naturalnej zapory dało w rezultacie muzykę zupełnie martwą. Należy tu jeszcze dodać, że muzyka instrumentalno-wokalna może stać się również pożądanym regulatorem nieograniczonych i często nadużywanych możliwości technicznych, jakie dają współczesne instrumenty muzyczne. — Kryzys w muzyce naszej doby objawia się także w zakresie języka harmonicznego. Jest to wynikiem braku krystalizacji nowego systemu, braku tak charakterystycznego dla obecnych przejściowych czasów. Nie mniej jednak stwierdzić należy, że związując od r. 1910 pomnożony zasób akordów na długo jeszcze stanowiąc może materiał dla kompozytorów. Podobne kryzysy można obserwować w polowie w. XIII oraz w w. XVI i XVII. Na przełomie w. XII i XIII faktura harmoniczna bynajmniej nie ograniczała się do operowania kwintą, kwartą czy tercją — często znajdujemy w ówczesnych utworach fakturę zgotą współczesną. Po w. XIII obserwujemy emancypację muzyki świeckiej i zerwanie ze scholastykiem. Oznacza to przejście do systemu funkcyjnego, oparte o na stosunku, jaki wypływa z zależności dwóch akordów (tęcza — i niepełna dominanta). Te zależności harmoniczne, poprzedzające system dur-moll, zdołały już jednak wyzwolić pewne wartości emocjonalne. Krystalizacja systemu funkcyjnego nastąpiła dopiero na przełomie XVI i XVII stulecia; rychło też powstaje opera całkowicie związana z rozwojem czynnika emocjonalnego. Widzimy więc że i dzisiaj muzyka wokalna pozwoliłaby nam wysnuć z posiadanych zasobów technicznych nowe wartości emocjonalne. Jeden tylko trójdźwięk dorowy ma — zależnie od sposobu jego użycia — rozmaite możliwości wyrazowe, a cóż dopiero gdy uwzględnimy całość naszej współczesnej akordyki. Zdaniem mówcy zagadnienie i zwoju muzyki współczesnej sprowadza się na razie do kwestii doboru środków. — Przeciwstawienie muzyki upowszechnionej — muzyce artystycznej dr Chomiński określa jako nieporozumienie. Jedyne, co należy i można tu uczynić, to dostosowanie poziomu wykonawczego utworów upowszechnionych do możliwości technicznych poszczególnych zespołów świetlicowych. Poziom artystyczny tych utworów musi natomiast być w założeniu

jak najwyższy. — Najważniejszym zresztą — zdaniem mówcy — zagadnieniem jest przywiązanie do sal koncertowych jak najliczniejszych mas chłopskich i robotniczych i umożliwienie muzykologom obserwowania reakcji tych słuchaczy. Sprawa to niewątpliwie trudna, ale może właśnie muzyka wokalna, opera, w otóżności muzyka posiadająca odpowiedni entourage, stanie się tym magnesem ściągającym masy na sale koncertowe i widowiskowe.

Kol. Woytowicz nawiązując do wypowiedzi swego poprzednika oraz wypowiedzi dr Lissy, wysuwa wątpliwość czy utwory uznane przez nas na podstawie wypracowanych kryteriów za formalistyczne, nie mogą właśnie uzyskać aplauzu najszerszych warstw słuchaczy. Sprawa słuchacza jest jedną ze spraw najważniejszych i do dzisiaj nie rozwiązanych. Dlatego słusze żądanie dra Chomińskiego, by muzykolog i kompozytor mógł jak najdokładniej zapoznawać się z upodobaniami i potrzebami odbiorców. Utwory te powinniśmy eliminować sami, natomiast cechy utworów dobrych wskażą nam kierunek i porządek studiów nad reakcją słuchaczy. — Jeśli chodzi o zagadnienie muzyki wokalne, to rozwój jej — zdaniem kol. Woytowicza — nie zawsze był równie pomyślny. Bardzo często głos ludzki traktowany był jak instrument i nawet we wspomnianym przez dra Chomińskiego okresie 1600—1910 naturalne jego możliwości były nadużywane. Nadto trzeba podkreślić, że aczkolwiek słowo miesie ze sobą pojęcie (treść wyobrazeniową), to jednak treść samej muzyki z treścią słowa pod nią podłożonego bynajmniej się nie pokrywa. Niemniej kol. Woytowicz zgadza się, że prawidłowo pisana wokalistyka może w dużym stopniu przyczynić się do udostępnienia dobrej muzyki.

Dr Lissa w replice swojej zwraca uwagę kol. Woytowicza na fakt, że kryteria nasze, dot. cech muzyki formalistycznej, kształtowane są przez to samo życie, które kształtuje gusty publiczności, a zatem tak daleko idące rozbieżności nie są tutaj możliwe. Nadto w uwagach swoich na temat muzyki wokalne kol. Woytowicz popada w negację jedności treści i formy.

Kol. Turcki wyraża obawę, że w poszukiwaniu za czysto teoretycznymi obiektywnymi cechami formalizmu, kompozytorzy pomijają swe własne, indywidualne widzenie czy odczucie tego zjawiska. Na tej drodze możemy łatwo dojść do stworzenia teoretycznego systemu, który nigdy nie będzie miał szans stania się obowiązującym wszystkich twórców dogmatem. Kompozytorzy są nazbyt odizolowani od wielu ważnych dziedzin życia, takich choćby jak praca i warunki bytu górników czy uprzemysłowienie ziem zachodnich naszego kraju. Programowość niektórych polskich utworów ogranicza się wyłącznie do — tytułu, co oczywiście nie jest wiele. Wzajemne oddziaływanie i wzajemna kontrola, stałe obcowanie kompozytora ze środowiskiem pracy, z pewnością doprowadzi z czasem do powstania nowego nurtu w muzyce polskiej. Jeśli dotychczas nagrodzona Nagrodą Państwową Symfonia Warszawska B. Woytowicza nie była ani razu wykonana na koncercie dla robotników, jeśli I. nagrodą na Konkursie Chopinowskim odznaczona Symfonia rustica A. Panufnika była przedmiotem nieodpowiedzialnych ataków w prasie, to trudno jest dziwić, że kompozytor polski zdeorientowany jest brakiem wszelkich sprawdzianów swej pracy. Jeżeli państwo zechce dopomóc kompozytorom w przełamaniu ich izolacji i usunie wielorakie przeszkody, nadające ich pracy charakter przypadkowości, to możemy być pewni — kończy kol. Turcki — że żywe i jednoznaczne kryteria, które pozwolą nam uniknąć niebezpieczeństwa formalizmu, odnajdziemy na drodze praktycznych doświadczeń.

Na tym zakończono obrady przedpołudniowe o godzinie 13,00.

*

O godz. 15 30 przystąpiono do przegrywania w Hali Sportowej pierwszych utworów symfonicznych, prze-