

Andrzej Zdanow

O zagadnieniach muzyki radzieckiej

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 10, 513-520

1948

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Współczesnej świadomie przyłączyła się do tego samego prądu, z którym idą współpracownicy *Pensée*.

„Nie jesteśmy w swych dążeniach izolowani — brzmiały słowa przedmowy redakcji. — Po czasach barbarzyńskiego pohańbienia myśli naukowej znowu podnosi się w Europie fala zainteresowania dla nauki rzetelnej... Wzrasta także potrzeba nowych i trwałych form światowej współpracy intelektualnej¹⁾). Odpowiedzią na te słowa było pismo Komitetu Redakcyjnego *Pensée* określające *Myśl Współczesną* jako pismo, „które ma prowadzić w Łodzi tę samą walkę, jaką *Pensée* prowadzi w Paryżu“.

Andrzej Żdanow

O ZAGADNIENIACH MUZYKI RADZIECKIEJ¹⁾

Toczy się u nas ostra, chociaż od zewnątrz zamaskowana walka między dwoma kierunkami w muzyce radzieckiej. Jeden z nich — to zdrowy i postępowy nurt, opierający się na uznaniu ogromnej roli klasycznego dziedzictwa, a w szczególności tradycji rosyjskiej szkoły muzycznej, na skojarzeniu wysokiego poziomu ideowego i treściwości muzyki, jej szczerości i realizmu, głębokiego organicznego związku z narodem, jego muzyczną i pieśniarską twórczością, poziom, któremu towarzyszy wysoki kunszt zawodowy.

Drugi kierunek wyraża się w obcym sowieckiej sztuce formalizmie, w wyrzuceniu się klasycznego dziedzictwa pod hasłem rzekomego nowatorstwa, w wyrzuceniu się ludowości muzyki, w wyrzuceniu się służby narodowi na rzecz obsługiwanie głęboko indywidualistycznych przeżyć niewielkiej grupy estetycznych wybrańców.

Kierunek ten wymienia muzykę naturalną, piękną, głęboko ludzką na muzykę fałszu, wulgarności a często po prostu na muzykę patologiczną...

Jakiż to więc odwrót od wytkniętej drogi rozwoju muzyki ze strony naszych formalistów, gdy, podkopując podstawy rzeczywistej muzyki, tworzą muzykę zwyrodniałą, fałszywą, przesiąkniętą idealistycznymi przeżyciami, obcą dla szerokich mas ludowych, obliczoną nie na miliony ludzi radzieckich, ale na jednostki i dziesiątki wybrańców, „na elitę“! Jakże to odbiega od Glinki, Czajkowskiego, Rymskiego-Korsakowa, Dargomyżskiego, Mussorgskiego, którzy podstawę rozwoju swej twórczości widzieli w zdolności wyrażenia w swych dziełach ducha narodu, jego charakteru! Ignorowanie potrzeb narodu, jego ducha, jego twórczości oznacza, że kierunek formalistyczny w muzyce ma jaszkrawy charakter antyludowy.

Jeżeli wśród pewnej części kompozytorów radzieckich popularna jest teoryjka, że „zrozumieją nas za 50—100 lat”, że „jeśli nie mogą nas zrozumieć współczesni, to zrozumieją potomni”, to jest po prostu rzecz straszna. Jeśli zżyłicie się z tym, to takie życie jest rzeczą bardzo niebezpieczną.

¹⁾ Fragmenty artykułu drukowanego w tygodniku „Odrodzenie” z dnia 27. VI, str. 3—6, nr 26.

Rozumowanie takie równoznaczne jest z oderwaniem się od narodu. Jeśli ja jako — pisarz, malarz, literat, działacz partyjny nie liczę na to, by mnie zrozumieci współcześni, to dla kogo właściwie żyję i pracuję? Prowadzi to przecież do pustki duchowej, do ślepego zaułka. Mówi się, że tego rodzaju „pociechy”, zwłaszcza obecnie, podszeptują kompozytorom niektórzy wazeliniarscy krytycy muzyczni. Ale czyż kompozytorzy mogą słuchać obojętnie takich rad i nie powoływać takich doradców przynajmniej przed sąd sumienia?

Przypomnijcie sobie, jaki był stosunek klasyków do potrzeb ludowych. Zapomina się już u nas, jak dobitnie wypowiadali się o ludowości muzyki kompozytorzy „Moguczej Kuczki” (grupa wielkich kompozytorów rosyjskich) i zbliżony do nich wielki muzykolog Stasow. W zapomnienie idą wspaniałe słowa Glinki o związku między ludem i artystami:

„Tworzy muzykę lud, a my, artyści, jedynie ją aranżujemy”. Zapomina się u nas, że koryfeusze twórczości muzycznej nie unikali żadnych rodzajów muzyki, jeśli pomagały one w upowszechnieniu sztuki muzycznej. Wy zaś unikacie nawet takich rodzajów jak opera, uważacie ją za sprawę drugorzędą, przeciwstawiacie jej muzykę instrumentalno-symfoniczną, nie mówiąc już o tym, że traktujecie z góry muzykę pieśniarską, chórową i koncertową, uważając za rzecz haniebną zniżanie się do niej i zaspokajanie potrzeb narodu. A Mussorgski przełożył na język muzyki „Hopaka”, Glinka użył „Komarińskiego” w jednym ze swych najlepszych dzieł. Chyba będzie trzeba przyznać, że obszarnik Glinka, urzędnik Sjerow i szlachcie Stasow byli większymi demokratami od was. Jest to paradoks, ale tak jest w istocie. Nie wystarczają zaklęcia, że wszyscy jesteście zwolennikami muzyki ludowej. Jeżeli tak jest, to czemu w waszej muzyce tak mało się słyszy melodii ludowych? Dlaczego powtarzają się błędy, które jeszcze poddawał krytyce Sjerow, gdy dowodził, że „uczona” tzn. zawodowa muzyka rozwija się równolegle i niezależnie od muzyki ludowej? Przypomnę, jak Sjerow określał swój stosunek do muzyki ludowej. Mam na myśli jego artykuł „Muzyka południowo-rosyjskich pieśni”¹⁾, w którym mówił: „Pieśni ludowe, jako organizmy muzyczne, bynajmniej nie są dziełami poszczególnych talentów twórczych, lecz są to utwory całego narodu i całym swym układem odbiegają jak najdalej od muzyki zawodowej, dzięki tradycyjnemu, świadomemu naśladownictwu wzorów, dzięki szkole, nauce, rutynie i refleksji.

Są to kwiaty związane z określoną glebą, przychodzące na świat jakby same z siebie, rozkwitłe w pełnym blasku, bez najmniejszej myśli o autorstwie, twórczości, a więc mało przypominające inspektowe, cieplarniane płody uczonej twórczości kompozytorskiej. Dlatego też najjaskrawiej przejawia się w nich naiwność twórcza i owa (jak ją trafnie nazwał Gogol w „Martwych duszach”) głęboka mądrość prostoty, największy urok i największa tajemnica każdego dzieła sztuki.

¹⁾ A. N. Sjerow: *Artykuły krytyczne*, t. III, str. 1391.

Jak lilia swą wspaniałą szatą dziewiczą przyćmiewa blask złotogłowa i drogocennych kamieni, tak muzyka ludowa, właśnie przez swą dziecięcą prostotę jest po tysiakkroć bogatsza i silniejsza niż wszelkie wymysły szkolarskiej mądrości, jak ich uczą pedanci w konserwatoriach i akademiach muzycznych“.

Jakże to wszystko pięknie, słusznie i dobitnie powiedziano! Jak słusznie podchwyciono rzecz najważniejszą: że rozwój muzyki odbywać się musi drogą współdziałania, na gruncie wzbogacania muzyki uczonej przez muzykę ludową! W naszych zaś obecnych artykułach teoretycznych i krytycznych temat ten zanikł niemal zupełnie. Raz jeszcze podkreśla to niebezpieczeństwo, tkwiące w oderwaniu współczesnych czołowych kompozytorów od narodu, kiedy porzuca się tak znakomite źródło twórczości, jak pieśń i melodia ludowa. Oderwanie takie, rzecz prosta, nie może cechować muzyki radzieckiej.

Przejdźmy teraz do sprawy stosunku między muzyką narodową i muzyką obcą. Słusznie mówili tu towarzysze o pociągu, a nawet o pewnej orientacji na współczesną burżuazyjną muzykę zachodnio-europejską, na muzykę schyłkową, wskazując że na tym również polega jedna z istotnych cech formalistycznego kierunku w muzyce radzieckiej.

Bardzo dobrze wyraził się w swoim czasie Stasow w artykule „Hamulce nowej sztuki rosyjskiej“¹⁾ o stosunku muzyki rosyjskiej do zachodnio-europejskiej.

Pisał on: „Śmiesznie jest odrzucać naukę, wiedzę w jakiegokolwiek sprawie, nie wyłączając muzyki, lecz jedynie nowi muzycy rosyjscy, nie mający za sobą — niby historycznego podglebia, odziedziczonego po poprzednich stuleciach długiego łańcucha europejskiego scholastycyzmu, śmiało patrzą nauce w oczy: szanują ją, korzystają z jej dobrodziejstw, ale bez przesady i czołobitności. Odrzucają niezbedność jej suchości i pedantycznej przesady, odrzucają jej gimnastyczne igraszki, którym tysiące ludzi w Europie przypisują tak wielkie znaczenie i nie wierzą, by trzeba było w pokorze długie lata nad jej kapłańskimi obrzędami“.

Tak mówił Stasow o zachodnio-europejskiej muzyce klasycznej. Co zaś dotyczy współczesnej muzyki burżuazyjnej, znajdującej się w stanie upadku i degradacji, to nie ma w niej nic do wykorzystania, tym bardziej bezsensowna i śmieszna jest czołobitność przed znajdującą się w stanie upadku współczesną muzyką burżuazyjną.

Jeśli zbadamy historię naszej muzyki rosyjskiej, a następnie radzieckiej, to dojdziemy do wniosku, że wzrosła ona, rozwinęła się i stała potężną siłą dlatego właśnie, że udało się jej stanąć o własnych siłach i znaleźć sobie własne drogi rozwoju, które pozwoliły jej dotrzeć do bogactw wewnętrznego świata naszego narodu. Mylą się głęboko ci, którzy sądzą, że rozkwit muzyki narodowej zarówno Rosjan, jak i innych narodów, należących do Związku Radzieckiego, stanowi jakieś pomniejszenie internacjonalizmu w sztuce. Internacjonalizm w sztuce rodzi się nie na gruncie pomniejszenia i zubożenia sztuki

¹⁾ W. W. Stasow: *Dzieła wybrane*, t. II, str. 223.

narodowej. Przeciwnie, internacjonalizm powstaje tam, gdzie kwitnie sztuka narodowa. Zapomnieć o tej prawdzie — to znaczy utracić linię kierunkową, utracić własne oblicze, stać się kosmopolitycznym znajdą. Tylko ten naród ocenić może bogactwo innych narodów, który posiada własną wysoce rozwiniętą kulturę muzyczną. W muzyce, jak we wszystkim, nie można być internacjonalistą, nie będąc zarazem szczerym patriotą. Jeśli u podstaw internacjonalizmu leży szacunek dla innych narodów, to nie można być internacjonalistą, nie szanując i nie kochając własnego narodu.

Świadczy o tym całe doświadczenie Związku Radzieckiego. Tak więc internacjonalizm w muzyce, szacunek dla twórczości innych narodów rozwija się u nas na gruncie wzbogacania i rozwoju narodowej sztuki muzycznej, na gruncie takiego jej rozkwitu, który pozwala na dzielenie się z innymi narodami, a nie na gruncie zubożenia sztuki narodowej, ślepego naśladownictwa obcych wzorów i zacierania cech narodowych w muzyce. O tym wszystkim należy pamiętać, gdy mowa o stosunku muzyki radzieckiej do obcej...

Była tu mowa o nowatorstwie. Wskazywano, że nowatorstwo stanowi główną bodaj cechę wyróżniającą formalistyczny kierunek. Ale nowatorstwo nie jest celem samym w sobie: nowa rzecz musi być lepsza od starej, inaczej nie ma sensu. Wydaje mi się, że zwolennicy formalistycznego kierunku używają tego słówka przede wszystkim po to, by propagować złą muzykę. Nie można przecież nazwać nowatorstwem wszelkiego pozowania na oryginalność, wszelkich grymasów i dziwaczności. Jeśli się nie chce żonglować tylko pięknymi słówkami, to trzeba jasno zdać sobie sprawę, jakie rzeczy stare trzeba się starać porzucić i do jakich nowych należy dojść. Gdy się tego nie czyni, zdanie o nowatorstwie oznaczać może tylko jedno: rewizję podstaw muzyki. Może to oznaczać tylko zerwanie z takimi regułami i prawami muzycznymi, z którymi zrywać nie wolno. I to, że nie wolno z nimi zrywać, nie jest konserwatyzmem, a to, że się z nimi zrywa, wcale nie jest nowatorstwem. Nowatorstwo bynajmniej nie zawsze zbiega się z postępem. Wielu młodych muzyków zbija się z tropu nowatorstwem, jak straszakiem, mówi się im, że jeśli nie są nowi, oryginalni, to znaczy, że nie mogą się wyzwolić z jarzma konserwatywnych tradycji. Ale skoro nowatorstwo nie jest równoznaczne z postępem — rozpowszechnianie podobnych sądów jest głębokim błędem, jeśli nie oszustwem.

A przy tym „nowatorstwo” formalistów wcale przecież nie jest nowe, skoro zalatuje od niego współczesną schyłkową muzyką burżuazyjną Europy i Ameryki. Oto gdzie tkwi prawdziwy epigonizm!

Pamiętacie zapewne, że przez pewien czas w szkołach początkowych i średnich zachwycono się metodą „zespołowo-laboratoryjną” i „daltonowską”; rolę nauczyciela w szkole sprowadzała ona do minimum, a każdy uczeń miał prawo przed rozpoczęciem lekcji wskazać jej temat. Nauczyciel wchodząc do klasy pytał uczniów: „Czym będziemy się dziś zajmowali?” Uczniowie odpowiadali: „Proszę nam opowiedzieć o Arktyce”, „Proszę nam opowiedzieć o Antarktydzie”, „Proszę nam opowiedzieć o Czapajewie”, „Proszę nam opowiedzieć o Dnieprostroju”. Nauczyciel musiał starać się nadążyć wszystkim tym żądaniom. Nazywało się to metodą „laboratoryjno-zespołową”, a w istocie oznaczało

przewrócenie całej organizacji szkolenia do góry nogami, przy czym uczniowie byli stroną kierującą, a pedagog kierowaną. Były kiedyś podręczniki „rozproszone”, nie było pięciostopniowego systemu ocen. Wszystko to były nowinki. Ale czy były to „nowinki postępowe”?

Partia, jak wiadomo, „nowinki” te zlikwidowała. Dlaczego? Ponieważ te „nowinki”, bardzo „lewe” z pozoru, w istocie były na wskroś reakcyjne i prowadziły do likwidacji szkoły.

Inny przykład. Niedawno powstała Akademia Plastyki. Plastyka — to wasza siostra, jedna z muz. Wiecie, że w plastyce istniały przez pewien czas silne wpływy burżuazyjne; coraz to występując pod najbardziej „lewymi” sztandarami, przylepiały sobie etykiety futuryzmu, kubizmu, modernizmu; „obalały” „zgniły akademizm”, głosiły nowatorstwo. To nowatorstwo znajdowało wyraz w wariackich pomysłach, kiedy np. rysowano dziewczynę, z jedną głową na czterdziestu nogach, z jednym okiem do lasa, a drugim do Sasa.

Czym się to wszystko skończyło? Zupełnym bankructwem nowego kierunku. Partia przywróciła całkowicie wartość klasycznej spuścizny Repina, Brullowa, Wereszczagina, Wasniecowa, Surikowa. Czy postąpiliśmy słusznie, że zachowaliśmy skarbnicę malarstwa klasycznego, a rozbiliśmy likwidatorów malarstwa?

Czy dalsze istnienie podobnych „szkół” nie oznaczałoby likwidacji malarstwa? Więc cóż, czy broniąc spuścizny klasycznej w malarstwie Komitet Centralny postąpił „konserwatywnie”, znajdował się pod wpływem „tradycjonalizmu”, „epigonizmu” itd? Przecież to nonsens!

Tak samo jest z muzyką. Nie twierdzimy, że puścizna klasyczna jest absolutnym szczytem kultury muzycznej. Gdybyśmy tak mówili, oznaczałoby to, że postęp skończył się na klasykach. Dotychczas jednak wzory klasyczne pozostają nieprześcignione. Znaczy to, że należy się uczyć i jeszcze raz uczyć, brać z klasycznej puścizny muzycznej wszystko co w niej jest najlepsze i co jest niezbędne dla dalszego rozwoju muzyki radzieckiej...

Dziwicie się, być może, że Komitet Centralny Partii bolszewickiej wymaga od muzyki piękna i wdzięku. Cóż to za nowa napaść?! Tak, to nie pomyłka, oświadczamy, że jesteśmy zwolennikami pięknej muzyki, muzyki, która może zaspokoić potrzeby estetyczne i smak artystyczny ludzi radzieckich, a ten smak i potrzeby rozwinęły się ogromnie. Naród ocenia talent utworu muzycznego według tego, jak głęboko odzwierciedla on ducha naszej epoki, ducha naszego narodu, w jakim stopniu dociera on do szerokich mas. Bo cóż to jest genialność w muzyce? Wcale nie to, co ocenić może tylko jeden lub niewielkie kółko estetyzujących smakoszy. Utwór muzyczny jest tym genialniejszy, im jest bardziej treściwy i głęboki, im wyżej stoi pod względem sztuki, im większa liczba ludzi tę genialność uznaje, im większej liczbie ludzi dostarcza on wzruszeń. Nie wszystko, co dostępne, jest genialne, ale wszystko co prawdziwe i genialne jest dostępne, i tym genialniejsze, im bardziej dostępne dla szerokich mas narodu.

A. N. Sjerow miał głęboką słuszość, kiedy mówił¹⁾: „Wobec prawdziwego piękna w sztuce czas jest bezsilny — inaczej nie zachwycanoby się ani Homerem, Dantem i Szekspirem, ani Rafaelem, Tycjanem i Poussinem, ani Palestriną, Heandlem i Gluckiem...”

Utwór muzyczny tym wyżej stoi, im więcej strun duszy ludzkiej pobudza do oddźwięku. Człowiek z punktu widzenia percepcji muzycznej — to niby czarodziejska, przebogata membrana czy odbiornik radiowy, działający na tysiącach fal — można na pewno wynaleźć lepsze porównanie — i dźwięk jednej nuty, jednej struny, jednej emocji mu nie wystarcza.

Jeśli kompozytor potrafi wywołać oddźwięk jednej tylko lub kilku strun ludzkich — to jeszcze mało, człowiek bowiem współczesny, a zwłaszcza człowiek radziecki stanowi bardzo skomplikowany aparat percepcji. Jeśli jeszcze Glinka, Czajkowski i Sjerow pisali o wysokim stopniu muzykalności narodu rosyjskiego, to przecież w owych czasach, kiedy to pisano, naród rosyjski, nie miał jeszcze szerszych wyobrażeń o muzyce klasycznej. W ciągu lat władzy radzieckiej kultura muzyczna naszego narodu podniosła się ogromnie. Jeśli naród nasz odznaczał się już dawniej znaczną muzykalnością, obecnie jego smak artystyczny rozwinął się wskutek rozpowszechnienia muzyki klasycznej. Jeśli dopuściliście do zubożenia muzyki, jeśli — jak to się dzieje w operze Muradielego, nie wyzyskano ani możliwości orkiestry, ani zdolności śpiewaków, to znaczy, że przestaliście zaspokajać potrzeby muzyczne swoich słuchaczy. Jak sobie pościelesz, tak się wyśpisz. Niech kompozytorzy dający utwory niezrozumiałe dla ludu nie liczą na to, że lud, który nie rozumiał ich muzyki, będzie do nich „dorastał”. Muzyka, która jest niezrozumiała dla ludu, jest mu niepotrzebna. Niech kompozytorzy winią za to nie lud, lecz siebie samych. Niech mają stosunek krytyczny do swej pracy, niech się starają zrozumieć, czemu nie zadowolili potrzeb ludu; czemu nie zasłużyli sobie na jego pochwały i co należy uczynić, by lud ich rozumiał i pochwalił ich utwory...

Pod maską czysto zewnętrznej komplikacji chwytów kompozytorskich kryje się tendencja do zubożenia muzyki. Język muzyczny staje się małowyrzysisty. Wnosi się do muzyki tyle grubiaństwa, wulgarności i fałszu, że muzyka przestaje odpowiadać swemu celowi — dostarczania przyjemności. A czyż estetyczne znaczenie muzyki należy zlikwidować? Czy nie na tym polega nowatorstwo? A może muzyka staje się rozmową kompozytora z samym sobą? Ale po cóż w takim razie zwracać nią głowę narodowi? Taka muzyka staje się antynarodową, głęboko indywidualistyczną i w istocie naród może na jej losy spoglądać obojętnie. Jeśli wymaga się od słuchacza, by chwalił muzykę brutalną, nieładną, wulgarną, zbudowaną na tonalności, na ciągłych dysonansach, kiedy konsonans staje się odosobnionym wypadkiem, a nuty fałszywe i ich skojarzenia regułą, to jest to bezpośrednio wyrzeczenie się podstawowych praw muzyki. Wszystko to razem zagraża muzyce unicestwieniem, tak samo jak kubizm czy futuryzm w malarstwie stanowi jedynie kierunek zmierzający

¹⁾ A. N. Sjerow: *Artykuły krytyczne*, t. I; str. 1036.

do zniszczenia malarstwa. Muzyka, która umyślnie ignoruje normalne wzruszenia ludzkie, która zatruwa psychikę i system nerwowy człowieka, nie może być popularna, nie może służyć społeczeństwu.

Była tu mowa o jednostronnym uprawianiu instrumentalnej muzyki symfonicznej bez tekstu. Zaniedbywanie rozmaitych genre'ów muzycznych jest niesłuszne. Do czego ono prowadzi, widać na przykładzie tejże opery Muradelięgo. Pamiętajcie, jak bogaci i hojni byli wielcy artyści pod względem różnorodności genre'ów artystycznych? Rozumieli oni, że lud tej różnorodności wymaga. Czemuż jesteście tak niepodobni do swych wielkich przodków? Więcej w was suchości niż w tych, którzy ze szczytów sztuki pisali dla ludu pieśni solowe, chóralne i zespołowe...

Wnioski. Należy całkowicie przywrócić znaczenie puścizny klasycznej, należy przywrócić normalną ludzką muzykę. Należy podkreślić niebezpieczeństwo unicestwienia, grożące muzyce ze strony formalistycznego kierunku i potępić ten kierunek, jako Herostratową próbę zburzenia świątyni sztuki, zbudowanej przez wielkich twórców kultury muzycznej. Trzeba, by wszyscy nasi kompozytorzy przestawili się, zwrócili twarzą do ludu. Trzeba, by wszyscy zdali sobie sprawę, że nasza partia, która wyraża interesy naszego państwa, naszego narodu, będzie popierała tylko zdrowy, postępowy kierunek w muzyce, kierunek radzieckiego realizmu socjalistycznego.

Towarzysze! Jeśli godność kompozytora radzieckiego jest dla was droga, winniście dowieść, że lepiej potraficie służyć narodowi niż dotychczas. Czeką was poważny egzamin. Formalistyczny kierunek w muzyce potępiła partia już przed 12 laty. W ciągu ubiegłego okresu, rząd odznaczył wielu z was nagrodami stalinowskimi. Między innymi i tych, którzy grzeszyli formalizmem. To, że was odznaczono, było poważną szansą. Nie uważaliśmy przy tym, że wasze utwory, są pozbawione braków, znosiliśmy to jednak w oczekiwaniu, iż nasi kompozytorzy sami znajdą w sobie siły, by odnaleźć słuszną drogę. Obecnie jednak każdy widzi, że interwencja partii była konieczna. Komitet Centralny oświadcza wam zupełnie otwarcie, że na drodze, którąście obrali, wasza muzyka laurów nie zdobędzie.

Przed kompozytorami radzieckimi stoją dwa nader odpowiedzialne zadania: zadanie główne — to rozwój i udoskonalenie muzyki radzieckiej. Drugie zadanie polega na tym, by bronić muzyki radzieckiej przed przeniknięciem do niej elementów burżuazyjnego rozkładu. Nie należy zapominać, że ZSRR jest dziś strażnikiem ogólnoludzkiej kultury muzycznej, tak samo jak pod wszelkimi innymi względami stanowi ostoję cywilizacji kultury wobec burżuazyjnego rozkładu i upadku kultury. Należy liczyć się z tym, że obce wpływy burżuazyjne zza granicy będą znajdowały oddźwięk w przeżytkach kapitalizmu, w świadomości niektórych przedstawicieli inteligencji radzieckiej, znajdującymi wyraz w niepoważnych i dzikich usiłowaniach zastąpienia skarbnicy radzieckiej kultury muzycznej nędznymi łachmanami współczesnej muzyki burżuazyjnej. Dlatego nie tylko muzyczny, lecz i polityczny słuch naszych kompozytorów winien być bardzo wyostrzony. Wasza łączność z narodem

winna być bliska, jak nigdy. Muzyczny „słuch dla krytyki” musi być bardzo rozwinięty. Winniście obserwować procesy, zachodzące w sztuce na Zachodzie. Ale zadanie wasze polega nie tylko na tym, by nie dopuszczać do przenikania wpływów burżuazyjnych do muzyki radzieckiej. Zadanie polega na tym, by umocnić wyższość muzyki radzieckiej, stworzyć potężną muzykę radziecką, zawierającą w sobie wszystko co najlepsze w dotychczasowym rozwoju muzyki, odzwierciedlającą dzisiejszy dzień sowieckiego społeczeństwa i mogącą na jeszcze wyższy poziom podnieść kulturę naszego narodu i jego świadomość komunistyczną.

My, bolszewicy, nie wyrzekamy się kulturalnej puścizny. Przeciwnie, przejmujemy w sposób krytyczny puściznę kulturalną wszystkich narodów, wszystkich epok, by wybrać z niej to wszystko, co może być dla ludzi pracy w społeczeństwie radzieckim bodźcem do wielkich zadań w dziedzinie nauki, pracy i kultury. Winniście w tym narodowi dopomóc. Jeśli nie postawicie sobie tego zadania, jeśli temu zadaniu nie oddacie bez reszty siebie, całego zapału i twórczego entuzjazmu, nie spełnicie swojej roli historycznej.

Towarzysze, my chcemy, pragniemy gorąco mieć własną „Moguczą Kuczkę”, chcemy, by była liczniejsza i potężniejsza od tej, która kiedyś zdumiewała świat swymi talentami i wślawiła nasz naród. By osiąść siłę, musicie precz odrzucić ze swej drogi to wszystko, co może was osłabić, i uzbroić się w takie tylko środki, które pomogą wam uzyskać siłę i potęgę. Jeśli wyzyskacie do głębi genialną puściznę muzyczną klasycyzmu a jednocześnie rozwinięcie ją zgodnie z nowymi potrzebami naszej wielkiej epoki, staniecie się radziecką „Moguczą Kuczką”. Chcemy, by to zacofanie, jakie przeżywacie obecnie, pokonane zostało jak najprędzej, byście się jak najprędzej przestawili i stali wspaniałą kohortą kompozytorów radzieckich, dumą całego radzieckiego narodu.

Jan Lutyński — Łódź

ZAGADNIENIA NAUKI W Z. S. R. R.

Zwrot na froncie ideologicznym

„Zwrot na froncie ideologicznym (powrót na ideologiczeskom frontie)“ — to wyrażenie, które wśród przedstawicieli radzieckiej nauki często jest ostatnio używane i które zdążyło już nabyć dość jasno określonego znaczenia¹⁾. Zapoczątkowały ten zwrot omówione już w poprzednim, IX tomie „Przeгляdu Socjologicznego“²⁾ postanowienia C. K. W. K. P. (b) o czasopiśmie „Zwiazda“ i „Leninrad“ i przemówienia Żdanowa: pierwsze — poświęcone tymże czasopiśmami i drugie — na zebraniu dyskusyjnym nad książką Aleksandrowa, Z terenu literatury i filozofii dyskusja nad nastawieniem ideologicznym radzieckiej kultury i nauki przeniosła się na teren psychologii, ekonomiki a później — czemu

¹⁾ Por. „Więstnik Akademii Nauk S. S. S. R.“ nr 3/48, str. 11.

²⁾ „Przeгляд Socjologiczny“ t. IX, str. 359—371.