

SEWERYN BARBAG

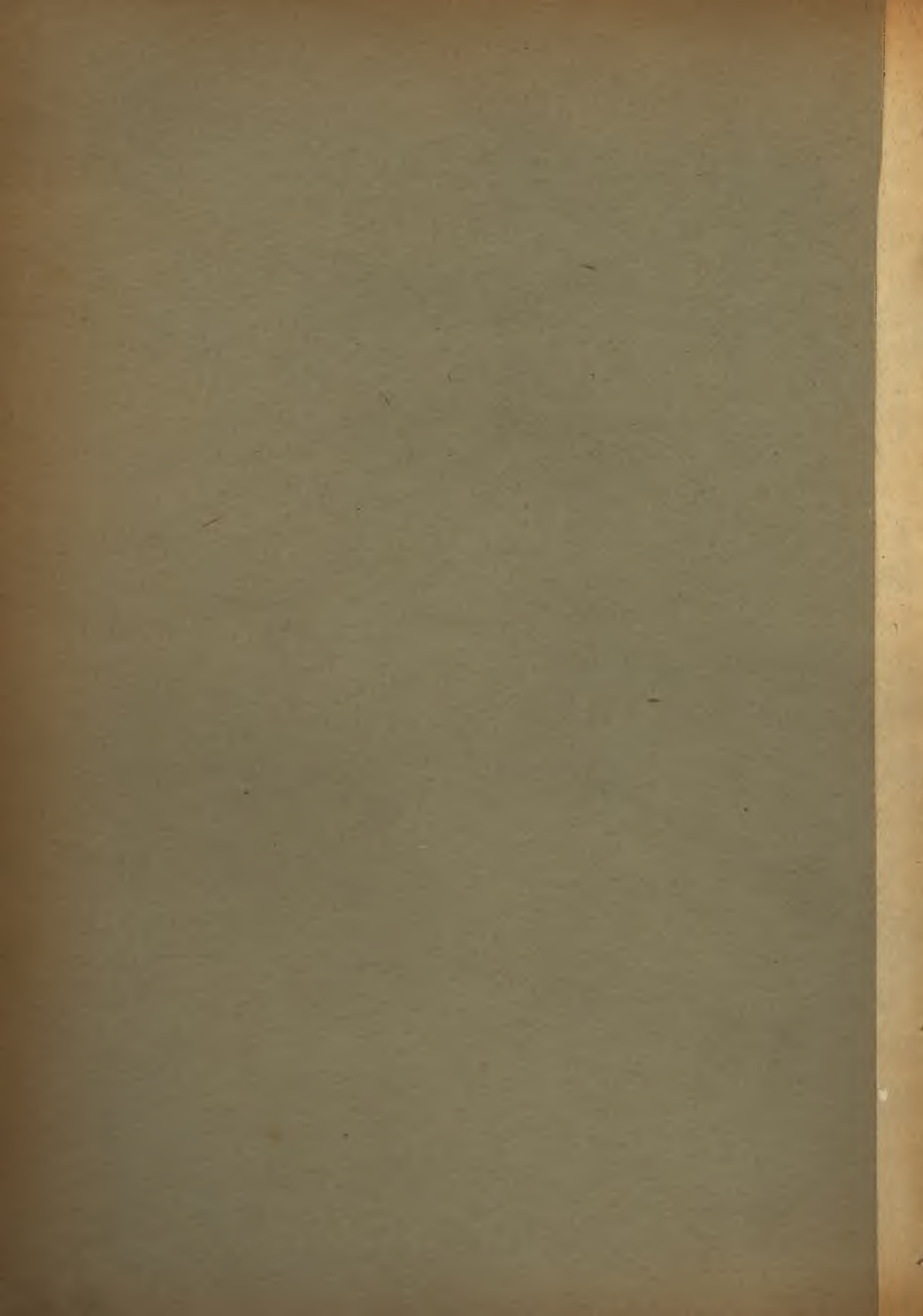
DR. PHIL. ET JUR.

SYSTEMATYKA MUZYKOLOGJI

prof. Murkova

LWOW

1930



Prof. dr. hab. dr. h. c. Ryszard
Chybiński

SYSTEMATYKA MUZYKOLOGJI

SYSTEMATYKA MIZYKOLOGII

WYDZIAŁ MATEMATYKI

WARSZAWA 1931

Panu Prof. Dr. Adolfowi

Chybińskiemu

SYSTEMATYKA
MUZYKOLOGII

WYDZIAŁ MATEMATYKI

WARSZAWA 1931

1931

WYDZIAŁ MATEMATYKI, WARSZAWA, WYDZIAŁ MATEMATYKI

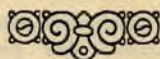
WYDZIAŁ MATEMATYKI, WARSZAWA, WYDZIAŁ MATEMATYKI

WYDZIAŁ MATEMATYKI, WARSZAWA, WYDZIAŁ MATEMATYKI

SEWERYN BARBAG

DR. PHIL. ET JUR.

SYSTEMATYKA MUZYKOLOGJI



L W Ó W

1 9 2 8

NAKŁADEM CZASOPISMA „LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE”

POD REDAKCJĄ WŁADYSŁAWA GOŁĘBIOWSKIEGO

SKŁAD GŁÓWNY: DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ, WARSZAWA, PLAC TRZECH KRZYŻY 8

95

T R E Ś Ć

1. *Przedmiot muzykologii*
2. *Całokształt materiału*
3. *Przegląd systemów niemieckich*
4. *Bibliografia prac najważniejszych*
5. *Uwagi o studjach muzykologicznych.*



9504

B

PRZEDMIOT MUZYKOLOGJI

1.

Muzykologia jest wiedzą o muzyce. Przedmiotem jej jest ogół fenomenów, faktów i problemów, naukowo i praktycznie w bezpośrednim lub pośrednim związku z muzyką zespolonych.

Słowo „wiedza” jest pojęciem szerszym, niż słowo „nauka”. Wiedza jest produktem wszystkich oddzielnych nauk. Nauka zajmuje się zawsze konkretnym działem wiedzy; wiedza natomiast jest w pełnym swym zakresie syntezą wyników wszystkich nauk systematycznych, oraz wiadomości praktycznych. Mówi się wprawdzie powszechnie o nauce muzyki, lecz każdy, kto tego zwrotu używa, ma na myśli zwykle naukę gry na pewnym instrumencie lub poszczególne nauki teorii, ewentualnie historję muzyki, zawsze więc pewne wyraźnie określone działy ogólnej wiedzy muzycznej.

Całokształt przedmiotowo określonej wiedzy może przedstawić tylko encyklopedja, t. j. rzeczowo lub alfabetycznie uporządkowany i wszechstronnie zestawiony materiał fenomenów, faktów i zagadnień, które daną wiedzę wyczerpują. Encyklopedją muzyczną w tem znaczeniu są np. *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* pod redakcją Alberta Lavignac'a z udziałem najwybitniejszych francuskich muzykologów, *A dictionary of music and musicians* George'a Grove, *Musiklexikon* Hugo Riemann'a.

Systematyka nie jest encyklopedją w powyższem znaczeniu, lecz zadanie jej streszcza się tylko w rzeczowym uporządkowaniu różnorodnego i bardzo skomplikowanego materiału, jaki w ciągu kilku tysięcy lat kultura muzyczna w ogromnej obfitości zrodziła. Systematyczne ugrupowanie oddzielnych przedmiotów muzykologii według odmiennych celów nie dotyczy szczegółów wiedzy, lecz określa ono granice między pojedynczemi, zamkniętymi w sobie kołami ustalonych praw i faktów, oraz spekulatywnych rozważań. Koła takie nie zawsze mogą się swemi obwodami t. j. wytkniętymi granicami stykać, niekiedy muszą się wzajemnie przecinać lub też jedno w drugim — jakby współśrodkowo — zamykać.

Muzykologia, jako całokształt wiedzy muzycznej, nie może pominąć żadnych, choćby istotną sferę sztuki daleko przekraczających zagadnień, ponieważ istnieją w muzyce rozmaite problematy, których rozwiązanie znaleźć można tylko w innych sztukach lub naukach. Z tego powodu wiedza muzyczna wciąga w swój zakres w mniejszym lub większym stopniu wyniki badań innych dyscyplin, jakimi są niektóre nauki przyrodnicze (fizyka, fizjologia i antropologia), matematyka, technologia, etnografia, geografia, literatura, sztuki przestrzenne, archeologia, ogólna historia kultury i jej nauki pomocnicze, językoznawstwo, nauki filozoficzne (psychologia, logika, estetyka ogólna, metafizyka, etyka), teologia (liturgika), prawo i socjologia, a nawet nauki lekarskie (psychopatologia; dla psychoanalizy otwierają się w muzyce niezmiernie rozległe pola eksperymentów). Są to działy nauk pomocniczych, bez których dociekanie różnorodnych kwestyj muzycznych stałoby się w niejednym kierunku beznadziejne.

2.

W naczelnej definicji określony jest przedmiot muzykologii jako ogół fenomenów, faktów i problematów z muzyką

związanych. Każde słowo tej definicji wymaga dokładnego wyjaśnienia. Przedmiotem jest ogół fenomenów, faktów i problematów, dlatego wadliwe są pewne próby systematyki (temi zajmuje się rozdział III), które muzykologję uważają wyłącznie za system naukowy, zmierzający — jak każda inna nauka ścisła do możliwie obiektywnego ustalenia pewników, w tym wypadku w ramach estetyki, teorii i historii muzyki i t. d., natomiast samą sztukę muzyczną w jej rozmaitych praktycznych przejawach wyłączają poza nawias. Tak pojęty dualizm w świecie tonów (nauka i sztuka) jest przede wszystkim wynikiem dowolnych, niekiedy rozbieżnych zapatrywań na znaczenie pojęcia muzykologii. Jedni uważają muzykologję tylko za naukę historii muzyki; inni przeciwstawiają muzykologii, której celem ma być „poznanie” muzykę jako „przedmiot poznania” (Handschin); niektórzy uznają muzykologję tylko w granicach tradycyjnych studiów uniwersyteckich, jakie określa metodologia historyczna przy pomocy spekulacji estetycznej (Kretzschmar). Obok przykładowo wymienionych wyróżnia się szczególnie Adler, gdyż używa on słowa *Musikologie* na oznaczenie etnografii muzycznej. Tak więc termin *Musikologie*, który zresztą wszędzie i u wszystkich pokrywa się zupełnie ze słowem *Musikwissenschaft* (jako dwa synonimy, powstałe jedynie przez użycie wyrazu greckiego zamiast niemieckiego czy też odwrotnie) staje się u Adlera dowolną, w każdym razie nieuzasadnioną nomenklaturą, wyrażającą specjalny odłam ogólnej wiedzy muzycznej, nazywanej powszechnie w Niemczech bardziej purystycznie *Musikwissenschaft*. Jakiemikolwiek argumentami bronić będą swego stanowiska wzolennicy „monopolów” nauki i sztuki, jakby dwóch wrogich sobie sił, zawsze skończy się na manjackim strzelaniu w próżnię. Żaden z nich bowiem nie potrafi wskazać, gdzie się kończy właściwa sztuka emocjonalna, a gdzie zaczyna spekulacja intelektualna, nikt nie zdoła wydobyć ziarna czystej idei twórczej z owocu wyuczonego rzemiosła. Z tego wniosek,

że intuicja twórcza czy też odtwórcza i nauką zdobyte doświadczenie są ze sobą organicznie zrośnięte jak dusza i ciało. Wszelkie zatem usiłowania, wiodące do separacji pierwszej od drugiego, unicestwiają żywotność sztuki w ogólności. Każda wartościowa kompozycja jest w pierwszym rzędzie wyrazem licznych nauk doświadczalnych (notacja, frazowanie, konstrukcja melodyczna, harmonika, kontrapunkt, forma, instrumentacja i t. d.) Pod system muzycznych nauk realnych nie podpada natomiast indywidualna idea muzyczna (motyw, melodia) oraz osobisty styl kompozytora, jakie się raczej wyczuwa niż poznaje i które stanowią narazie problematyczny fenomen żywotności lub też efemerycznej znikomości danego dzieła sztuki kompozytorskiej. Zarówno idea muzyczna jak i styl indywidualny są przedmiotem psychologii i metafizyki muzycznej; przypuszczalnie psychoanaliza i autoanaliza samych twórców odsłonią w przyszłości tajemnicę tych zjawisk, których metodą porównawczą ani też analizą techniki kompozytorskiej bezwarunkowo wyjaśnić nie można. Również najważniejszym walorem sztuki odtwórczej jest osobisty charakter interpretacji dzieła sztuki, który nie wypływa z systemu naukowego, tylko w jednym i drugim wypadku jest konsekwencją ogólnego fenomenu przyrodniczego, nieuznającego identyczności dwóch indywidualuów. Istnieją wprawdzie stopnie podobieństwa według ilości cech wspólnych, lecz zupełna identyczność jest wykluczona. To samo prawo przyrodnicze tłumaczy stopnie oryginalności dzieł sztuki i granice ich stylowych podobieństw. Osobista wartość dzieła sztuki zarysowuje się u mistrzów tem wyraźniej, im większe jest ich doświadczenie, zdobyte drogą gruntownych studjów.

Nie chciałbym *eo ipso* twierdzić, jakoby dokładne wykształcenie w „rzemiośle“ kompozytorskiem musiało być pewną rękojmnią osiągnięcia trwałych wartości artystycznych dla twórczych porywów muzyków, do kształtowania swych idei niezbyt powołanych.

Wywód powyższy miał na celu wykazanie mylności wszelkich zapatrywań na oddzielne wartościowanie nauki i sztuki muzycznej. Jedna z drugą są organicznie w najwyższym stopniu skojarzone; na nauce wyrasta sztuka, na sztuce nauka. Z tego powodu muzykologia zamyka w sobie całą systematyczną wiedzę, wszelkie praktyczne wiadomości i zdarzenia, jakie z muzyką bezpośrednio lub pośrednio się łączą.

3.

Dalszy ciąg wstępnej definicji dzieli przedmiot muzykologii na fenomeny, fakty i problemy w ramach nauki i praktyki muzycznej. Należy więc sprecyzować istotę tych trzech pojęć i rozważyć dokładnie możliwość czy też konieczność wprowadzenia innych jeszcze kategorii pojęć, względnie wystarczalność wymienionych dla jednolitego całości kształtu muzykologii.

Fenomenem jest każda właściwość, która w jednakowych warunkach musi być zawsze identyczną, a więc odnośnie do muzyki — każde zjawisko przyrodnicze, dające się doświadczalnie wywołać niezależnie od topograficznej przestrzeni i historycznego czasu. Takimi fenomenami są wszelkie akustyczne właściwości tonów (wysokość, barwa i siła tonu, alikwoty, temperatura interwałów, mechanika tonotwórcza, kompleksy barw instrumentalnych i głosowych, tony kombinowane, interferencje i t. d.) lub psychofizjologia wrażeń muzycznych (reakcja słuchu na szmery i wysokość tonów w granicach minimalnej i maksymalnej ilości drgnień fal głosowych, konsonans i dysonans, akordy dur i moll, kombinacje splotów interwałowych, dynamika i agogika i t. d.).

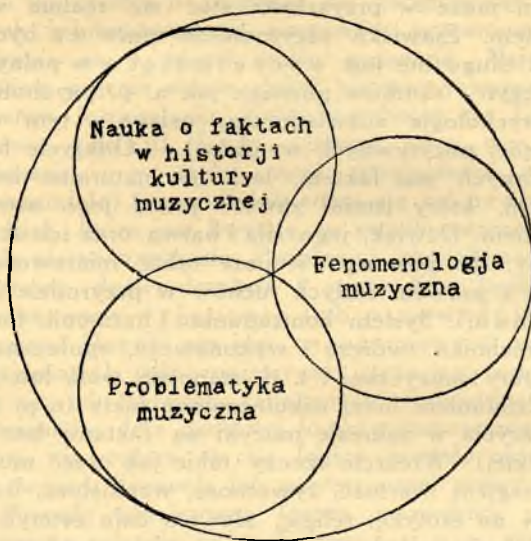
Słowo fakt wyraża każde wydarzenie, będące wynikiem rozwoju kultury muzycznej w granicach danej przestrzeni i pewnego czasu (w znaczeniu historycznym).

Zjawiska przyrodnicze powstają same przez się jako postulaty praw przyrody bez udziału woli ludzkiej. Pierwsze są (o ile chodzi o muzykę) od geograficznych, etnograficznych i klimatycznych warunków przestrzeni niezależne, drugie są z nimi ściśle związane. Najwyraźniej uzmysławiają pojęcie słowa „fakt” pierwotny wyraz łaciński *facere - factum* i niemiecki *Tatsache = Sache der Tat* (rzecz, raczej owoc czynu). Fakt oznacza poza tem zdarzenia dokonane i w całej swej rozciągłości rozpoznawalne (zrozumiałe) i tem właśnie różni się od problemu (zagadnienia), które jest kwestją, w swych ostatnich konsekwencjach nierozstrzygniętą. Problemat jako taki pozbawiony jest podstawy doświadczalnej i może być badany oraz istotnie poznawany wyłącznie lub przeważnie metodą spekulatywną. Dopóki nie jest on ugruntowany na pewnikach (aksjomatach jednoznacznych), istota jego jest chwiejna i lotna z powodu różnych zapatrywań, indywidualnych sądów i wniosków, oraz osobistej logiki rozumowania. Problemat zatem nie opiera się na logice prawdy obiektywnej, lecz jest tworem licznych lub nawet jednej prawdy subiektywnej. Prawdę obiektywną (przez wszystkich rozpoznawalną) wyraża właśnie fakt. Faktem jest n. p. rytmika zachowanych kompozycji z okresu XIII, XIV, XV i XVI wieku, ustalona teoria mensuralna tych czasów; natomiast rytmika chorału gregoriańskiego jest jeszcze w niejednym kierunku problematem. Przekazana teoria muzyki starogreckiej jest w znacznej mierze dla muzykologa faktem, lecz sama twórczość kompozytorska należy do złudnych problemów, ponieważ kilka zaledwie odnalezionych kompozycji nie wystarczą do pełnego wyobrażenia o formach, stylach i ogólnym charakterze muzyki dawnej Grecji. Technika wielu nowoczesnych kompozycji jest dokładnie zbadanym i wszechstronnie ustalonym faktem, jednak ich wartość estetyczna, etyczna, doczesna lub metafizyczna stanowią zawiłe,

hypotetyczne a nawet zasadniczo nierozwiązalne zagadnienia. Fakt nie może być przeto problematycznym, lecz problem może w przyszłości stać się realnie wyjaśnionym faktem. Zjawisko przyrodnicze może też być problemem, jak długo nie jest wyczerpująco w pełnym związku przyczyn i skutków poznane jak n. p. psychofizyka pamięci (psychologja doświadczalna osiąga w tym wypadku coraz więcej pozytywnych wyników). — Odkrycie fenomenu tonów górnych jest faktem, lecz ich naturalna istota jest fenomenem, który istniał zawsze przed jego ostatecznym wyjaśnieniem. Dźwięk, jego siła i barwa oraz ich akustyczne kompleksy, do pewnego stopnia także miarowość rytmu, zgodnego z prawem stałych ruchów w przyrodzie i t. d. są fenomenami. System kontrapunktu i harmonji, formy muzyczne, technika twórcza i wykonawcza, społeczna organizacja kultury muzycznej i t. d. stanowią wolą lub przypadkowym działaniem ludzi uskutecnione fakty (n. p. przypadkowe odkrycia w zakresie muzyki są faktami bez udziału woli ludzkiej). Wreszcie rzeczy takie jak treść muzyki, jej piękno, tragizm, wartość, żywotność, wzniosłość, banalność, jej wpływ na erotykę, religję, słowem cała estetyka, metafizyka, etyka, psychologja muzyki w najszerszych wymiarach i t. p. wyrażają problematy, zawarunkowane fenomenem ludzkiej wiecznej woli poznania.

Sądzę, że w każdym innym dziale wiedzy ważne są tylko fenomenologja przyrodnicza oraz ludzka wola poznania i czynu. Niejednokrotnie wszystkie trzy czynniki występują współcześnie. Biografia twórczego artysty jest chronologicznym łańcuchem realnych faktów; prócz tego przedmiotem jej jest n. p. wpływ osobistych przeżyć na jego twórczość, wpływ, który w niejednym kierunku pozostaje problematem i ewentualnie wykazanie oryginalnych (wyłącznie jego osobowością zabarwionych, indywidualnie odo-sobnionych) walorów twórczych, będących zarówno feno-

menem jak i zagadnieniem czyli problematycznym fenomenem:



Poprzednie wyjaśnienia i określenia unaoczniają ścisłą łączność tych trzech zasadniczych pojęć. Łączność ta utrudnia w wysokim stopniu ugrupowanie materiału muzykologii w oddzielnych całkowitych systemach (bliższe szczegóły w rozdziale II). Wszechstronny ogół wiedzy muzycznej, o czym narazie jest tu mowa, daje się ująć zdaniem autora wyraźnie, bezwzględnie i jednoznacznie w przecinające się wzajemnie koła fenomenów, faktów i problemów.

4.

Idea muzyczna artysty (jak zresztą idea każdej innej sztuki) staje się dziełem sztuki przez materialne jej ukształto-

wanie. Materiałem konstrukcyjnym są tony, które łączą się ze sobą według wyobraźniowego wzoru, jaki powstał w myślowej koncepcji kompozytora, t. zn. w ściśle wyobrażonej formie. Realizacja całkowitej idei odbywa się za pośrednictwem notacji lub wprost przez wykonanie.

To materialne urzeczywistnienie twórczej woli muzyka (nie zaś wola sama) jest sztuką. Powstanie dzieła sztuki*), w tym wypadku kompozycji muzycznej, jest warunkowane niezbędnym zasobem wiedzy teoretycznej o technice komponowania (zdobytej doświadczeniem conajmniej 25 wieków) i praktyczne**) zastosowanie tej wiedzy w indywidualnej kompozycji. Jeśli zatem w praktyce ujawniają się nowe rezultaty (u twórców oryginalnych), są one zrozumiałe tylko jako konsekwencja doświadczenia, nabytego drogą wiedzy przekazanej (o czym świadczy cała historia muzyki, nie wyłączając dzisiejszych atonalistów; współcześnie najwymowniej dokumentuje powyższą tezę *Harmonielehre* Schönberga). Taki sam stosunek teorii do praktyki istnieje w innych dziedzinach umiejętności muzycznych. Wykonawca zgłębić musi wpierw tajemnice teorii wykonawczej, następnie dopiero nabyte w ten sposób wiadomości zastosowuje praktycznie; ewentualnie na tej jedynej podstawie odkrywa nowe drogi (Sebastjan Bach i K. P. E. Bach, D. Scarlatti, Chopin, Liszt, Paganini, i t. d.). Pedagog jakiegokolwiek dyscypliny muzycznej stwarza niekiedy zupełnie oryginalne systemy nauczania, ale wyłącznie po gruntownym opanowaniu systemów przed nim używanych (Guido d'Arezzo, Philippe de Vitry, Tinctoris, Josquin Desprès, Willaert, Zarlino, Scarlatti, Rameau, Cherubini, Czerny, Liszt, Kullak, Bülow, César Franck, Hauptmann, Riemann, Leszetycki, Breithaupt i inni).

*) *L'art est l'application des connaissances à la réalisation d'une conception (Larousse).*

**) *Pratique est l'exécution des règles et des principes d'un art ou d'une science, par opposition à théorie (Larousse).*

Są to prawdy rzekomo powszechnie znane. Zdaje się jednak, iż są one w szerokich kołach ludzi, zajmujących się sztuką, niezbyt dokładnie rozumiane. Gdyby było inaczej, nie istniałaby w okresach tworzenia nowych praw estetyczno-technicznych przesadna negacja artyzmu epoki skończonej, która często dochodzi do zupełnej ignorancji istotnych i wiecznych walorów sztuki o nieziennej treści pierwotnej i zmiennych kształtach formalnych*). Z drugiej strony starsza generacja nie zwalczałaby zajadle pracy młodych, która jest normalnym owocem twórczego kapitału starszych.

Z pokolenia na pokolenie przekazywane doświadczenia — w ramach całokształtu kultury artystycznej — wytwarzają ogólną teorię wiedzy o sztuce, która jest trwałym podłożem wszelkiej produkcji artystycznej w najszerszym pojęciu.

Słowo „praktyczny“ oznacza powszechnie tyle, co „przystosowany do potrzeb codziennego życia“. I w tem znaczeniu jest praktyka tylko konsekwencją doświadczeń unormowanych pewnym systemem teoretycznym (rozdział II figura 3). Dlatego fenomeny, fakty i problematy, będące przedmiotem muzykologii, wiążą się ściśle ze sobą w teorii i praktyce.

5.

Związek ten jest bezpośredni, jeśli wylania się ze sfery czysto muzycznej — lub pośredni, gdy wchodzą w grę czynniki zasadniczo ważne w innych sztukach lub naukach. Istnieją kwestje dotyczące w równej mierze muzykologii jak i innych dyscyplin, przyczem fenomeny, fakty i zagadnienia, pierwotnie niemuzyczne, przyczyniają się

*) Paul Bekker: *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*.

pośrednio do wyjaśnienia zjawisk i problemów muzycznych i naodwrot.

Metoda badań archeologicznych wyświeśla niejednokrotnie zabytki starodawnej kultury muzycznej. Akustyka, fizjologia słuchu i matematyka odsłaniają tajniki fenomenów muzycznych. Mechanika ciał stałych i lotnych umożliwia skomplikowaną budowę różnorodnych instrumentów, oraz ich technologiczne doskonalenie. Filologia pomaga w interpretacji naukowej literatury muzycznej wszelkich epok i narodów; ustala ona również przy pomocy poetyki teksty muzyki wokalne, przez co uwydatnia się stosunek głosu śpiewanego do słów, zdań i strof. Etnografia stworzyła podstawę dla muzykologii porównawczej. Psychologia otwiera wrota badaczom najbardziej zawiłych problemów odnośnie do twórczości i percepcji wrażeń muzycznych.

Powyższe luźne i niezupełne zestawienie dyscyplin, graniczących siłą konieczności z muzyką, podaje tylko przykłady, wyjaśniające znaczenie „pośredniego związku”, jaki się wytwarza między fenomenami, faktami i problemami, wchodzącymi w zakres innych nauk z rozmaitymi dziedzinami nauki i praktyki muzycznej. Całkowity system nauk, pośrednio dotyczących muzyki, jest między innymi przedmiotem rozdziału następnego.

Tak więc poszczególne pojęcia naczelnej definicji, odnoszącej się do przedmiotu muzykologii, poddane zostały krytycznej analizie. Celem jej jest wykazanie ścisłości określenia, które w najogólniejszym a zarazem wyczerpującym podziale łączy w sobie organicznie trzy sfery wiedzy o muzyce w najszerszych ramach. Podział tak pomyślany nie jest jeszcze systemem, lecz stanowi ważne podłoże systematycznych ugrupowań wiedzy muzycznej, jakimi zajmuje się szczegółowo rozdział następny. Dotąd chodziło przede wszystkim o treść pojęcia muzykologii oraz niedwuznaczną definicję jej przedmiotu.

CAŁOKSZTAŁT MATERJAŁU

1.

Trudność w budowie systematyki muzykologicznej usprawiedliwiają odmienne sposoby przedmiotowej konstrukcji. Pedantyczne wyliczanie wszelkich działów i przedmiotów nie usuwa chaosu krzyżujących się pojęć i częstych sprzeczności, jeśli idea przewodnia nie złączy ich w harmonijną całość. Pozytywna wartość systematyki polega na świadomości organicznego związku między pojedynczymi zjawiskami, faktami lub zagadnieniami z ogółem wiedzy. Każda idea musi się ujawnić przez formę, aby się stała logicznie uchwytłą w postaci wyobrażenia. Dla systemu wszechwiedzy muzycznej może być ważna tylko jedna myśl zasadnicza o jednolitym całokształcie, podobnym do organizmu człowieka czy zwierzęcia, lub mechanizmu maszyny. W jednym i w drugim wypadku ma każdy organ i każda część składowa swe przeznaczenie współczynnie umiejscowione. Żaden składnik nie jest zbędny, a ubytek lub wadliwa funkcja jego oddziaływa ujemnie lub nawet destruktywnie na cały organizm.

Wysoki poziom kultury muzycznej danego kraju lub środowiska bywa w znacznej mierze wynikiem równorzędnej doskonałości wszystkich organów życia muzycznego, które posiada własne biologiczne prawa. Każdy szczegół, jako przedmiot rozważań, osiąga swe pełne znaczenie przez poznanie jego funkcji w całym zawiłym splocie większych i mniejszych (choć równie ważnych) członów organizmu.

Każdy utwór wykonany na sali koncertowej, w operze czy w kościele, jest biogenetycznym wykładnikiem historii sztuki kompozytorskiej i wykonawczej, będącej owocem celowej metodyki pedagogicznej, historii pisma nutowego i budowy instrumentów muzycznych (semejografja i organografja). Ten sam utwór jest wyrazem ewolucji form i stylów, krzyżujących się narodowo i rasowo

w typowych odcieniach folklorystycznych (metoda badań historycznych). Jest on zarazem zbiorowym symbolem wszelkich dla muzyki podstawowych praw przyrodniczych (akustyka, psychofizjologia wrażeń muzycznych, mechanika) jak i probierzem postulatów psychologicznych, etycznych a nawet metafizycznych (filozofia muzyki). Sam fakt wykonania utworu przez solistę lub dyrygenta w salach, budowanych według zasad akustyki muzycznej, przed publicznością w mniejszym lub większym stopniu artystycznie wychowaną, której nastroje, wrażenia i sądy odzwierciedlają się w referatach prasy i pism fachowych, możliwy jest tylko przez organizację życia muzycznego. Zadaniem tej ostatniej jest ponadto przetwarzanie indywidualnej wartości twórczej na wartość społeczną i międzyspołeczną przez zakładanie orkiestr, zespołów kameralnych i śpiewaczych w związku z rozmaitymi formami muzycznymi (opera, oratorium, muzyka solowa, komnatowa, symfoniczna, kościelna i t. d.) — przez szkolnictwo muzyczne, utrzymywanie bibliotek i archiwów, specjalny handel i przemysł, popieranie stowarzyszeń muzycznych i wydawnictw, wreszcie przez politykę państwową, zmierzającą do utrwalenia prawnych i ekonomicznych warunków, od jakich zależy pełnowartościowy rozwój muzycznej kultury (socjologia muzyczna).

2.

Geneza dzieła sztuki kompozytorskiej stanowi dla niniejszego systemu ognisko, którego ożywcze promienie sięgają najdalszych krańców całokształtu. Mała pieśń i wielka opera, minjatura instrumentalna i sonata, kompozycja komnatowa i oratorium, utwór solowy i symfonia — wszystkie te formy ujawniają jednakże czynniki syntetyczne. Podobnie jak drzewa w przyrodzie, różniące się między sobą niewyczerpanem bogactwem odmian pod względem kształtów, rozmiarów, barw, masy i woni, rosną według niezmiennych praw biologicznych i morfologicznych; tak też i dzieła sztuki

posiadają swą życiodajną ziemię, swe korzenie, pnie, konary, i kwitnące gałęzie.

Korzeniami tworu muzycznego są fenomeny akustyczne i psychofizyczne (mechanika fal głosowych, wysokość i siła tonu, stosunki interwałowe, alikwoty, interferencje, temperatura, akustyczne i mechaniczne podstawy technologii instrumentalnej czyli zasady budowy instrumentów, fizjologia aparatu słuchowego, reakcja wrażeń muzycznych itp.). Elementy mniej lub więcej indywidualnie zróżniczkowanych kompozycji są zawsze takie same, jedynie ilościowa i jakościowa synteza tych czynników jest w każdym dziele różna. Tem samem tłumaczy się zasadnicza różnica między tworem artystycznym a fabrykatem maszynowym, który nie wykazuje żadnych odmian w konstrukcji między tysiącami innych.

Surowcem, z jakiego dzieło muzyczne powstaje, są tony t. zn. zjawiska akustyczne o perjodycznie niezmiennych ruchach fal głosowych i szmery perkusyjne o nieregularnych drganiach. Interwał, wytwarzający grawitację odmiennych wysokości tonów, jest najważniejszym elementem konstrukcyjnym każdej kompozycji. Między składnią zdań w utworach literackich a budową utworów muzycznych istnieje ścisła analogja. Podobnie jak pojedyncze litery alfabetu językowego łączą się w zgłoski, zgłoski w wyrazy, wyrazy w części zdania, te zaś w całe zdania, tak z pojedynczych tonów (liter) powstają interwały (zgłoski), z interwałów motywy (słowa), z motywów frazy (części zdania), z fraz okresy (zdania całe). Luźne zestawienie samych zgłosek nie wyraża żadnej myśli; tak samo suma interwałów o jednakowej wartości czasowej, niepowiązanych ze sobą rytmicznie i metrycznie, nie jest jeszcze myślą (idea) muzyczną. Również i słowa, które się nie kojarzą w logicznym związku, jak i motywy zupełnie różne w następstwie tonów (nut) długich i krótkich, oraz ciężkich i lekkich, są niezrozumiałe. Zdanie muzyczne (okres) staje się logicznie jasne przez dokładne lub zmodyfikowane naśladowanie melodyki (postępu

interwałów) i rytmiki, ewentualnie samej tylko rytmiki i przez symetrię akcentów metrycznych (wartości taktowych). Metrum i rytm linii melodycznej wymagają odpowiedniego stopniowania siły tonu (dynamiki) i dokładnego oznaczenia czasu brzmienia poszczególnych tonów tj. tempa (agogiki). Poza tem analogicznie do artykulacji mowy nieniniejszą rolę w melodyce odgrywa artykulacja muzyczna, polegająca na różnych sposobach łączenia tonów ze sobą (legato, staccato, portato, glissando itp.).

Następstwo i równoczesny współdział tonów interwału powodują dwa zasadnicze typy techniki wielogłosowej, która od początków dwugłosowości (wiek IX) do najnowszych czasów w istocie swej nie uległa zmianie: 1) wszystkie głosy zachowują swą tematyczną samodzielność (kontrapunkt) lub 2) jeden tylko głos rozwija temat, podczas gdy inne głosy podporządkowują się w splotach akordowych, uzależnionych funkcjonalnie od poszczególnych tonów melodii (harmonia). W pierwszym wypadku struktura utworu wyraża się technicznie w linearnej sumie interwałów (w notacji „poziomej”), w drugim w sumie interwałów współbrzmiących (w notacji „pionowej”). Z tych dwóch podstawowych technik wywodzą się wszelkie praktykowane kombinacje.

Forma dzieła sztuki, a przede wszystkim dzieła muzycznego, jest zmysłowym symbolem abstrakcyjnej idei. Im bardziej wyraziste są kontury formy, tem więcej zrozumiała staje się treść nią ujęta. Ewolucja architektoniki muzycznej wykazuje tylko nieliczne odmiany w syntezie; zjawisko to daje się stwierdzić we wszystkich sztukach. Pewne typy kombinacji w budowie kompozycji nie dają się ominąć i to bez względu na rozmiary dzieła. Przyczyna tego tkwi prawdopodobnie w tajemniczym prawie przyrody, która kształtuje materję w symetriach i kontrastach (zarówno w świecie organicznym i nieorganicznym) i każe jej poruszać się w matematycznie regularnych liniach i w jedna-

kowych odstępach czasu. Odmiany znanych form opierają się na permutacjach w układzie mniejszych i większych członów całości, przyczem możliwości w modyfikacjach rytmiki, melodyki i harmoniki są nieograniczone (warjacje, przetworzenie formy sonatowej i wszelkie rodzaje kompozycji o charakterze improwizacyjnym).

Obok wymienionych wszystkich czynników konstrukcji formalnej znamionuje każdy utwór muzyczny umiejętne rozmieszczanie barw w licznych zmiennych zespołach. Rozmaitość tych barw jest spowodowana różnorodnością materiału, z jakiego instrumenty powstają, oraz ich odmiennymi kształtami; o barwach głosów ludzkich decyduje budowa wiaładeł i krtani. Artystycznie celowym doбором barw w związku z formą i treścią muzyczną zajmuje się instrumentacja.

Wykończona kompozycja wyraża zawsze pewien styl. Na pojęcie stylu składają się liczne właściwości, wynikające z czasu (w znaczeniu ewolucyjnym), środowiska, szkoły, charakteru i nastroju, celowości, związku z innymi sztukami i z indywidualnością twórcy.

Każdy zatem utwór muzyczny zawiera w sobie następujące czynniki syntetyczne, ujawniające się w notacji lub wykonaniu:

- | | | |
|---|---|--|
| 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12 | { | 1) Ton, 2) Interwał, 3) Linia melodyczna (suma interwałów następczych), 4) Rytm, 5) Metrum, 6) Artykulacja, 7) Dynamika, 8) Agogika, 9) Wielogłosowość linearna (kontrapunkt) albo 10) Wielogłosowość harmoniczna (suma interwałów współbrzmiących), 11) Forma (motyw, fraza, okres, część zamknięta, ugrupowanie części tematycznie zależnych i samoistnych), 12) Instrumentacja. |
|---|---|--|

3.

Teoria kompozycji, podana w istotnych konturach w rozdziale poprzednim, wywodzi swe prawa z długowiecz-

nej praktyki. System teoretyczny powstaje przeważnie *ex post* na podstawie nowatorskich pomysłów twórczych i wieloletnich eksperymentów i naśladowań grupy adherentów, tworzących „szkołę” oryginalnego kompozytora. Niekiedy sami nowatorzy wyprzedzają realizację swych idei teoretycznymi traktatami lub równocześnie dokumentują swe poczynania krytyczną rozprawą (Hucbald, D'Arezzo, Franco z Kolonji, Filip de Vitry, twórcy stylu monodycznego Bardi, Corsi, Galilei, Peri i Caccini, Gluck, Wagner, Schönberg).

Naogół teoria kompozycji w każdym aktualnym okresie jest historycznie skondensowanym zbiornikiem wiedzy, bez której praktyczne urzeczywistnienie indywidualnego dzieła sztuki muzycznej jest niemożliwe z powodu nieznamośności zasadniczych praw architektoniki muzycznej. Nieprawdopodobnem jest n. p. komponowanie techniką atonalną wyłącznie na podstawie reguł atonalnego *métier*, ponieważ synteza atonalna jest tylko konsekwencją ewolucji techniki kompozytorskiej, płynącej wiekami od czasów starożytnych do najnowszych. Pewne podstawowe prawa — niejako naturalne — odnoszące się do niektórych czynników formy muzycznej, jak melodyka, rytmika, frazowanie, artykulacja, analogja, symetria i kontrastowanie w układzie członów utworu muzycznego itp., pozostają zawsze w istocie swej niezmiennie; postęp czasu wpływa jedynie na ich techniczną komplikację, na rozmaitość kombinacji w ramach pomysłów pierwotnych, jakimi wyraża się fizjognomja czasu.

Teoria sztuki jest tylko fundamentem artystycznej twórczości. Ze stanowiska pedagogiki muzycznej zwykło się oddzielać analizę czynników formalnych od syntezy kompozytorskiej; ta ostatnia jednak nie jest jeszcze nauką kompozycji w pełnem znaczeniu. Tak samo budowa prymitywnych harmoniczných i kontrapunktycznych okresów jest elementarną syntezą; w każdym razie być nią powinna. Wszelkie systemy nauki kompozycji noszą nieprawidłowy tytuł, ponieważ twórczość artystyczna nie jest wyłącznie

rzemiosłem, które można nabyć przez — choćby bardzo rozległe — wiadomości o różnorodnych metodach komponowania, ani też przez przyswajanie sobie wzorów, wyławianych chciwie z utworów autorytatywnych mistrzów (co się najczęściej w pedagogicznych dziełach o nauce kompozycji spotyka). Fakt ten nie umniejsza wartości takich prac, lecz tylko w małej części zawdzięcza im kompozytor sprawność kształtowania swych muzycznych idei. Nauka kompozycji jest dyscypliną praktyczną. Muzyk z dyspozycją twórczą, który poznał teoretycznie wewnętrzną i zewnętrzną „maszynę” architektоники muzycznej, zdany jest w znacznej mierze na impulsy twórczości obcej. Wpływy bywają fatalne, jeśli początkujący kompozytor uzna je za nienaruszalny „dogmat”, jakkolwiek jego skłonności artystyczne wskazują mu zupełnie inną drogę. W dzisiejszej dobie nowych dążeń, więcej może niż kiedykolwiek stwierdzić się dające wypaczanie talentów całej Europy przez dwie potężne osobistości: Schönberga i Strawińskiego, a tylko nieliczni przedstawiciele młodego pokolenia potrafili uratować własną indywidualność mimo atonalności, którą się posługują. Dlatego pedagogika teoretyczna ma dla kompozycji jedynie techniczne znaczenie. Nauczyciel kompozycji powinien być przede wszystkim wytrawnym i wielce doświadczonym kompozytorem. Nie może to być specjalista w pewnych tylko formach, lecz musi on opanować wszystkie formy we wszelkich zespołach instrumentalnych i wokalnych. Poza tem nie każdy, nawet wszechstronny, kompozytor będzie umiał pokonywać nieprzeciętne trudności, wynikające z odpowiedzialnego zadania, jakie ciąży na artystycznym wychowawcy.

Powinnością jego jest chronić indywidualność adepta od manier i niewolniczego naśladownictwa czołowych twórców, ponadto powinien pedagog rozpoznać rodzaj talentu ucznia, oraz wyznaczyć kierunek i granice jego uzdolnienia.

Wprawdzie każdy może uczyć się kompozycji, lecz w znacznej większości wypadków teoretycznie (w znaczeniu wyżej określonym), a tylko nieliczni muzycy z twórczą dyspozycją umysłu potrafią wyzyskać naukę artystyczną w ścisłym pojęciu.

Pedagogika (metodyka i dydaktyka) obejmuje trzy odmienne działy w związku z teorią, praktyką i historią muzyki. W pierwszym wypadku jest ona nauką analityczną, wyjaśniającą istotę i logiczną łączność fenomenów, faktów i problematów. Pedagogika praktyczna jest raczej nauką syntetyczną, której celem jest wyłącznie współczesna i bezpośrednia kultura sztuki (kompozycja i jej wykonanie). Pedagogika historyczna opiera się na metodologii badań historycznych, odnoszącej się do wszystkich przejawów ewolucji muzycznej.

Sztuka wykonawcza wyróżnia grę solową i zespołową, śpiew solowy i chórny oraz kombinacje tych rodzajów, wreszcie dyrygenturę. Dydaktyka wykonawcza, niedawno jeszcze wielce jednostronna i prymitywna (jednostronna, bo uwzględniająca tylko kwestje techniczne, a prymitywna z powodu zupełnej prawie ignorancji zasad budowy kompozycji (uwagi te nie odnoszą się do dyrygentów), przekształca się z wolna w system celowej i w danym dziale wszechstronnej i bezwzględnie każdego wykonawcę obowiązującej wiedzy: semejografja, instrumentologja, transpozycja, granie z partytury, ogólna, ale nie powierzchowna znajomość czynników syntezy, analiza formalna, potęgowanie słuchu muzycznego przez dyktat, solfeż i ćwiczenia rytmiczne itp. Dyrygentura wymagała zawsze, a tembardziej w epoce nowoczesnej, precyzyjnego opanowania całego aparatu techniki kompozytorskiej, również wytrawnej znajomości specyficznych znamion chronologicznie i etnologicznie odmiennych form i stylów. Obok pierwszorzędowego wykształcenia muzycznego, wzorowej muzykalności i pamięci, posiadać powinien dyrygent artystyczny zdolność

intuicyjnego wnikanía w zawartość treści każdego utworu, w przeciwnym razie interpretacja jego stanie się niejako falsyfikatem.

W grupie muzykologii praktycznej zajmuje szczególne miejsce krytyka, zwłaszcza krytyka użytkowa.

4.

Fenomenalna siła oddziaływania muzyki na życie duchowe ludzi, bez względu na ich stopień cywilizacji i kultury, jest znaną w historii ludzkości we wszelkich warstwach społecznych każdego narodu i każdej rasy. Żadna inna sztuka nie ujawnia tak intensywnego wpływu na uczuciową sferę ludzi, jak pełnowartościowa muzyka, postrzegana przez człowieka muzycznego. Fakt ten zmuszał już starożytnych myślicieli do zastanawiania się nad przyczynami i warunkami wszelkich dodatnich i ujemnych wrażeń i uczuć, powodowanych słuchaniem muzyki. Wtedy też stworzone zostały podstawy dzisiejszej filozofii muzyki.

Usiłowania, zmierzające do stworzenia ścisłego systemu filozofii muzycznej w ramach filozofii ogólnej, pojawiły się w realnych zarysach dopiero w czasach najnowszych. Przedtem wszelkie problemy filozoficzne o najrozbieżniejszej treści i poglądach określano niezbyt szczęśliwym terminem Aleksandra Baumgartena, twórcy estetyki („Aesthetica” 1750 i 1758). Na trafnych pojęciach Platona i Arystotelesa wykwitły mniej lub więcej oryginalne sądy i spostrzeżenia wszystkich prawie późniejszych filozofów. Bardzo długi czas była estetyka pojęciem zamiennym dla filozofii muzyki. Obfita literatura „estetyczna” (niemiecka, angielska, francuska i włoska) wykazuje przez cały wiek XIX i jeszcze w pierwszych dziesięciu latach wieku XX szablonowe ustosunkowanie pojęć, poza tem chaotyczny układ treści i konglomerat szczegółów, z jakich obiektywne wartości w znaczeniu filozoficznym wysnuć się nie dają.

Tradycyjne określenie estetyki jako nauki o pięknie wytworzyło liczne przesady na temat piękna w sztuce, jako nieistotnego z powodu swej wielkiej względności. W rzeczywistości dociekanie istoty piękna i brzydoty schodzi stale w systemach estetyki naukowej na manowce, ponieważ autorowie gubią się w zawiłych problematach psychologicznych, etycznych i metafizycznych. Ostatecznie słowo „estetyka” przybrało znaczenie automatycznej nazwy bez właściwej treści.

Filozoficzne pogłębianie i materialne rozszerzanie poszczególnych spekulatywnych działów muzykologii doprowadziło narazie do oddzielnych dyscyplin filozofii muzycznej, analogicznie do pojedynczych nauk filozofii ogólnej (naturalnie nie wszystkich).

Systemy „estetyki” były przeważnie rozpatrywane ze stanowiska formy lub treści. Oba kierunki, formalistyczny jak i idealistyczny są zosobna skrajnie jednostronne, gdyż tylko jednolite zespolenie formy z treścią może być przedmiotem rozważań spekulatywnych. Skojarzenie to jest zasługą najnowszej szkoły psychologicznej. Główne funkcje psychiczne t. j. wrażenia, uczucia, myśl i wola podlegają metodzie badań psychologicznych w sferze muzyki; chodzi tu o wrażenia i uczucia specyficznie muzyczne wogóle, oraz o procesy myślowe i akty woli kompozytorów i odtwórców.

Psychologja muzyczna jest najrozleglejszym i najistotniejszym działem filozofii muzyki. Zupełnie jednak fałszywym jest identyfikowanie fizjologii z psychologią, jakie do niedawna w każdej niemal estetyce spotykać się zwykło w terminie „psycho-fizjologia”. Ta ostatnia należy do nauk przyrodniczych o muzyce, któremi zajmuje się jeden z następnych rozdziałów.

Zadaniem psychologji muzycznej jest badanie wszechstronnych, intelektualnych i emocjonalnych reakcyj duchowych ludzi (również i zwierząt) na muzykę. Ogromna ilość takich problemów wyklucza ich analizę w niniejszej pracy,

której celem jest tylko wyczerpujący podział materiału — w najszerszych granicach.

Do psychologii muzyki najbardziej zbliża się etyka muzyczna, której twórcami byli starożytni Grecy.

Jakkolwiek poglądy Greków na muzykę w żadnym kierunku nie pokrywają się z pojęciami nowoczesnymi, to jednak sam fakt uznania dodatnich i ujemnych jej oddziaływań na masy i jednostki stał się podstawowym przedmiotem etyki muzycznej, narazie wciąż jeszcze przez filozofów bardzo powierzchownie traktowanej. Muzyka Greków zawsze z poezją ściśle skojarzona (wokalnie lub w rodzaju melodeklamacji) miała raczej charakter obiektywny i społeczny niż subiektywny, indywidualny. Grecy przypisywali poszczególnym tonacjom moc kształtowania i wypaczania ludzkich charakterów. Utwory w pewnej tonacji wykonywane bądź pobudzały do czynów dodatnich lub ujemnych, bądź potęgowały siłę woli człowieka, również zdolne były do czasowego wyrugowania woli przez zupełne opanowanie sfery emocjonalnej ludzi, którzy przeżywali muzykę w ekstazie. W ciągu wielu następnych stuleci przeistoczyła się wprawdzie psyche ludzka zasadniczo; percepcja wrażeń artystycznych stawała się coraz bardziej problematyczną w miarę ciągle rosnącej komplikacji życia, a tem samem techniki artystycznej.

Etyka jako nauka filozoficzna ustanawia normy postępowania ludzkiego ze stanowiska wrodzonej każdemu człowiekowi zdolności osądzania aktów woli, które w znaczeniu ogólnoludzkim uważane są za dobre i złe, wzniosłe i niskie, zbrodnicze i pożyteczne, jednym słowem społeczne i aspołeczne (zdolność tę nazwał Kant kategorycznym imperatywem etycznym). Akty woli powstają zawsze pod presją innych czynników, często niezmiernie ze sobą powikłanych. Cel etyki muzycznej wyraża się w badaniu przyczyn i warunków, wśród jakich muzyka oddziałuje na rozmaite akty woli indywidualnej i zbiorowej. W tem znaczeniu nie

stworzył narazie żaden filozof systematycznie zamkniętej nauki; istnieją tylko w ramach poszczególnych systemów filozoficznych sporadyczne, niekiedy wielostronne rozważania na ten temat. Problemat wpływu muzyki na postępowanie człowieka przedstawia o wiele większą wagę, niż się może powszechnie wydaje. Dyciekania w tym kierunku łączą się ściśle z ogólną psychologią muzyczną, a historia kultury dostarcza bogatego materiału, który pozwala filozofom na odrębne ujęcie przedmiotu w stosunku do całokształtu etyki ogólnej w ewentualnym związku z innymi sztukami. Podłoże dla tak pojętego systemu etyki muzycznej stworzyli Grecy wskazaniem zaobserwowanego w życiu społecznym zachowania się ludzi wobec muzyki różnego rodzaju i charakteru. Muzyka religijna, patetyczna, bohaterska zupełnie inaczej porusza myśli i pobudza działanie człowieka, niż muzyka erotyczna w swych wielorakich odcieniach lub wyłącznie taneczna; muzyka tragiczna inaczej niż pogodna, wesoła i komiczna itd. Ogólnie znanym zjawiskiem jest potęgowanie ludzkich afektów przez muzykę. Niejednokrotnie pod jej sugestją spełniali ludzie czyny, do których przedtem nie czuli się powołanymi (szczególnie częste wypadki wśród literatów). Statystyka kryminalna całego świata notuje akty zemsty, zazdrości, zabójstwa, mordu, a najczęściej przestępstw i zbrodni na tle erotycznym (seksualnym) w atmosferze, zrodzonej mocą odpowiedniej muzyki. W krzewieniu ducha religijnego odgrywała muzyka liturgiczna stanowczo najważniejszą rolę u wszelkich cywilizowanych narodów. Muzyka wojskowa w czasach wojennych niejednokrotnie rozpałała bohaterską odwagę w obliczu groźnej śmierci.

Powyższe przykłady wskazują tylko drogę eksperymentalną badań z pominięciem bardzo jeszcze licznych faktów. Wśród problematów filozoficznych szczególnej wagi zajmuje osobne miejsce metafizyka muzyczna, której cel określa zadanie metafizyki ogólnej, dążącej do po-

znania apriorycznej istoty wszechrzeczy (Kant). Istota muzyki i jej rozmaitych przejawów nie dokumentuje się tylko świadomym zakresem wyobrażeń i pojęć doświadczalnych, lecz raczej należy ją pojmować transcendentalnie. Chińczycy i Grecy dopatrywali się w matematycznej prawdziwości zjawisk muzycznych symbolu porządku i harmonji wszechświata. Indowie uważali ton za światotwórczy logos. W ramach systemu filozoficznego w ścisłym znaczeniu usiłował dopiero Schopenhauer wyrazić metafizyczne walory muzyki*) (obok niego poniekąd Hegel). Przytaczam zasadnicze myśli: „*Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind; deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste; denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen*“. „*Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch das zu erklären, dass wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschlüsseln scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt*“...

„*Die Musik stellt zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar. Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörpertem Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten lässt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist*“.

*) „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ I (Das Objekt der Kunst.)

Schopenhauer nawiązuje swą metafizykę sztuki do ideologii Platona i do aprioryzmu Kanta. Jego filozofia muzyki nurtowała długo w umysłach następnych pokoleń. Sztuka Wagnera jest poniekąd gigantycznym zwierciadłem idei Schopenhauera*).

Również logice ogólnej, jako nauce o prawidłowości trafnego myślenia, podporządkowuje się i logika muzyczna. Hugo Riemann**) identyfikuje zadanie teorii sztuki z celem systemu logicznego: „*Die Aufgabe der Theorie einer Kunst hat die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen*”.

Logiczny związek czynników syntezy formalnej wyjaśnia on szczególnie harmoniką, jako nauką opartą na ścisłych kategoriach myślenia i dopuszczającą metodę indukcyjną, dedukcyjną oraz hypotetyczną w budowie jednolitego systemu logiki muzycznej. System ten jednak zawiera znaczne luki, a tem samem domaga się ważnych uzupełnień i gruntownej rewizji.

Z powyższych wywodów wynika, że filozofia muzyki obejmuje cztery podstawowe działy w ramach ogólnych nauk filozoficznych: 1) psychologię 2) logikę wraz z metodologią 3) etykę i 4) metafizykę. „Estetyka” jako pojęcie zamienne dla filozofii sztuki (jakkolwiek używane nadal) jest terminem nieściśłym i w swem pierwotnem znaczeniu nieistotnym.

Ze stanowiska uniwersalnego systemu filozoficznego przedstawia się praca, której autorem jest Otto Schnyder***). Rozpatruje on filozofję muzyki w trzech przedmiotowych zakresach: 1) *Die Musik als Gegenstand der theoretischen Philosophie*, 2) *Die Musik als Gegenstand der praktischen Philo-*

*) Curt May — „*Die Musik als tönende Weltidee*”. Leipzig 1901.

**) „*Geschichte der Musiktheorie*” (*Musikalische Logik*) Berlin, Max Hesse.

***) „*Grundzüge einer Philosophie der Musik*”, Frauenfeld 1915.

sophie, 3) *Die Musik als Gegenstand der theoretisch-praktischen Betrachtung.*

Z wymienionych działów filozofji muzyki obejmuje psychologia najwięcej problemów i faktów, opierając się na fundamencie fenomenologii fizycznej i fizjologicznej. Dotychczasowe systemy estetyki muzycznej, o ile nie poruszają zagadnień metafizycznych i ściśle filozoficznych, stanowią wyłączny przedmiot psychologii muzycznej. Kwestje odnoszące się do wszelkich elementów formy i jej wielorakiej syntezy, problematy treści i stylu, stosunek muzyki do sztuk przestrzennych (w pierwszym rzędzie do architektury), do poezji i sztuki scenicznej, granice i indywidualne walory wrażliwości muzycznej, procesy twórcze i odtwórcze, wszelkie odmiany ekspresji i t. d., mogą być analizowane tylko metodą psychologiczną *).

*) Paul Moos — „Psychologische Musikästhetik“ (ZIM, IX, 3).

Eugen Schmitz — „Musikästhetik“, Leipzig B. u H. 1915.

Ernest Closson — „Esthétique musicale“, Bruxelles 1921.

Podstawą rozważań była dotąd produkcja artystyczna. Poprzednie rozdziały zamykają ogół faktów i zagadnień, odnoszących się do analitycznej i syntetycznej teorii sztuki kompozytorskiej, do praktyki muzycznej i filozofii muzyki. W systemie nauk muzykologicznych należy jeszcze uwzględnić muzykologję przyrodniczą, socjologję muzyczną i historję muzyki. Poza tem całokształt systematyki wymaga osobnego zestawienia nauk niemuzycznych, stanowiących dla muzykologji tereny wiedzy pogranicznej.

Fenomenologja muzyczna (w najszerszem pojęciu) obejmuje wszelkie zjawiska muzyczne w znaczeniu przyrodniczem jako przedmiot nauk, które określam terminem „muzykologja przyrodnicza”. Odrębnemi działami tej wiedzy są: 1) akustyka, 2) mechanika tonotwórcza, 3) psycho-fizjologia i 4) muzykologja porównawcza.

Akustyka muzyczna bada fizyczne właściwości dźwięków w odróżnieniu od szmerów radykalnych (stosowanych w muzyce wyłącznie ze względów rytmicznych i kolorystycznych), oraz szmerów do dźwięków zbliżonych (kotły, ksylofon i t. p.). Do najważniejszych zjawisk*), jakeimi akustyka muzyczna się zajmuje, należą: wibracja ciał tonotwórczych, ruch i forma fal głosowych, wysokość, siła i barwa dźwięku, echo i pogłos, rezonans, przenoszenie fal muzycznych w przestrzeniach otwartych i zamkniętych, istota tonów górnych czyli alikwotów, interferencje, tony kombinowane, stosunki tonów interwałowych i temperatura.

Mechanika tonotwórcza jest zasadą nauki o budowie instrumentów muzycznych t. j. instrumentologji.

*) Szczegóły podają liczne monografie o akustyce. Z nowszych polecam H. Riemanna *Handbuch der Akustik* — Max Hesse, Berlin. K. L. Schaefera *Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer und psycho-physiologischer Grundlage* — Breitkopf und Härtel, Leipzig

Opiera się ona na zbadanych fenomenach akustycznych w połączeniu z mechaniką ciał stałych i lotnych.

Specyficzna barwa rozmaitych dźwięków instrumentalnych i wokalnych zależy w znacznej mierze od następstwa, ilości i siły alikwotów*). Prawdopodobnie (bo narazie jest to problemat fizyczny nierozwiązany) układ i ilość tonów górnych zależy od 1) materiału, z jakiego instrument jest zbudowany, od 2) kształtów konstrukcji i 3) od stopnia elastyczności masy tonotwórczej, pobudzonej do periodycznego drgania. Wysokość tonu (dźwięku) jest wprost proporcjonalna do elastyczności i odwrotnie proporcjonalna do wielkości masy wibrującej. Fale powietrza, na które drgające ciało przenosi swe regularne vibracje, przewodzą je w identycznej ilości drgnień do aparatu słuchowego. Siła tonu wyraża się w amplitudzie t. zn. w wielkości maksymalnego odchylenia poszczególnych drgnień falistych od linii spoczynku ciała wibrującego.

Klasyfikacja instrumentów*) muzycznych jest przeprowadzona według rodzajów materiału (metal, jelita, jedwab, skóra, drzewo, kamień, w rurach zamknięte powietrze), według kształtów budowy (płaskie, wypukłe, pełne, wydłużone, podłużne, poprzeczne, kręte w zwojach, kręte w łukach — wszystkie w różnych wymiarach), wreszcie według stopnia

*) K. L. Schaefer — „Einführung in die Musikwissenschaft“:
„Klangfarbe beruht darauf, dass sie in Bezug auf Zahl, Reihenfolge und Stärke der Obertöne ihre spezifische Eigentümlichkeit besitzt. So ist bei den Zungenpfeifen die Reihe der Obertöne relativ sehr lang, bei den Klängen der Stimmgabeln und angeblasenen Flaschen nur kurz. Bei den meisten Instrumenten folgen die Obertöne lückenlos nach der Ordnungszahl aufeinander, z. b.: $\frac{c-c_1-g_1-c_2-e_2-g_2-b_2-c_3-d_3-e_3}{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10}$ usw.

Die Zahlen sind die Ordnungszahlen der Partialtöne dieses Klanges und geben zugleich an, wie viel mal die Schwingungszahl eines jeden Obertones grösser als die des Grundtones ist. Helmholtz gebührt das Verdienst, nachgewiesen zu haben, dass das Wesen der Klangfarbe in der Art der Zusammensetzung eines Klanges aus Partialtönen begründet ist“.

elastyczności masy i sposobów wydobywania dźwięków i szmerów muzycznych (strunowe, dęte i perkusyjne w licznych znanych odmianach, przyczem bardzo ważnym jest współdział rezonatora, względnie jego brak).

Poznanie fizycznych zjawisk muzycznych, kontrolowanych i porównywanych słuchem, uskutecznia metoda ma tematyczna i fizykalna. Metoda ta ma zastosowanie w akustyce muzycznej i mechanice tonotwórczej, a nie odnosi się do wewnętrznej reakcji wrażeń akustycznych. Tą ostatnią zajmuje się psycho-fizjologia, t. j. ten dział psychologii doświadczalnej, której badania skierowane są wyłącznie na poznanie fenomenów fizjologicznych (psychologia fizjologiczna). Psycho-fizjologia muzyczna jest pomostem między muzykologią przyrodniczą a psychologią filozoficzną. Każde zjawisko akustyczne oddziałuje jako podnieta zewnętrzna na odpowiednie centra mózgowe za pośrednictwem aparatu słuchowego, powodując odnośne reakcje wewnętrzne czyli wrażenia. Fizjologia nie interesuje się indywidualnymi właściwościami wrażeń, jak n. p. w muzyce faktem, że dana melodia lub splot dźwiękowy wywoła w jednym człowieku uczucie przykre, w drugim przyjemne, łagodne lub ostre, wzniosłe lub banalne i t. p. (uczucia tego rodzaju są przedmiotem psychologii filozoficznej), lecz stara się ona osiągnąć obiektywne walory reakcyj słuchowych u ogółu ludzi. Reakcje takie są zawsze identyczne, jeśli podniety — w tym wypadku muzyczne — działają na słuch w jednakich warunkach akustycznych.

Jakkolwiek więc zjawiska akustyczne są podłożem dociekań fizjologicznych, to jednak wyłania się zasadnicza różnica między akustyką fizyczną a fizjologiczną. Pierwsza ogranicza się do poznania mechanicznych i matematycznych

*) Hugo Riemann — *Handbuch der Musikinstrumente*, Max Hesse, Leipzig. Kurt Sachs — *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* — Leipzig 1920.

warunków, od jakich istotne cechy dźwięków i niektórych szmerów zależą; druga natomiast analizuje i sprawdza proces wewnętrzny, aktualny w chwili oddziaływania fizycznych fenomenów dźwiękowych na percepcję wrażeń.

Najważniejszymi kwestjami fizjologicznymi są wrażenia wysokości, siły i barwy dźwięków, stosunków interwałowych unisona, kompleksów akordowych jako konsonansów i dysonansów, współdźwięków i tonacyj dur i moll, stopniowej lub przegadniennej zmiany dynamiki i tempa w melodyce i t. p. Zagadnienia powyższe, o ile przekraczają sferę fenomenologii naturalnej, stają się problematami ogólnej psychologii filozoficznej (estetyki).

Do muzykologii przyrodniczej zaliczyć wypada również najmłodszy odłam wiedzy o muzyce, zwany muzykologią porównawczą. Dyscyplina ta nie zadowala się jedynie metodą badań porównawczych, gdyż uwzględnia ona jeszcze rozmaite inne metody (opisową, analityczną, doświadczalną, historyczną i t. d.). Mimo to wśród kilku proponowanych terminów nazwa „muzykologia porównawcza” najwięcej odpowiada istocie i celowi tej nauki. Najczęściej używanym wyrazem na oznaczenie powyższej gałęzi wiedzy jest „etnografia muzyczna”^{*)}. Pojęcie etnografii nie wyczerpuje zakresu fenomenów, faktów i problematów, będących treścią nauki o której mowa.

Etnografia zajmuje tu wprawdzie stanowisko niejako dominujące, niemniej jednak ważne są inne działy wiedzy jak psychologia doświadczalna, fizyka, fizjologia, biologia, antropologia, historia kultury, filologia porównawcza i socjologia.

Muzykologia porównawcza zajmuje się przy pomocy wymienionych nauk biogenezą ewolucji muzyki artystycznej i nieartystycznej; usiłuje ona wykryć pierwotne przyrodnicze czynniki,

^{*)} Robert Lach — *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme* — Akademie der Wissenschaften in Wien 1924.

kształtujące charakter melodyki (gam), formę i styl muzyki poszczególnych ras i społeczeństw w zależności od położenia geograficznego i klimatu, języka (fonetyki), tradycji obyczajowej, stopnia i jakości cywilizacji, temperamentu, dziedziczności, wrażliwości muzycznej, budowy ciała i ogólnej kultury w granicach etnograficznych i socjologicznych.

Robert Lach wyjaśnia w przytoczonej pracy cele i metody muzykologii porównawczej przez zestawienie jej z metodą i zadaniami historii muzyki. Ze względu na trafność poglądów autora cytuję szczególnie przekonujące ustępy:

„Fasst die Musikgeschichte den von ihr untersuchten Tatsachenkomplex als Glied einer nach den Gesetzen historischer Kausalität sich abspielenden kontinuierlichen Reihe auf, so sucht die vergleichende Musikwissenschaft das Auftreten und den Zusammenhang dieser Phänomene in deren physiologischer, psychologischer und biologischer Bedingtheit und Abhängigkeit von den Entwicklungsfaktoren allgemeinen Naturgeschehens zu erfassen und aus diesen zu erklären. Sie wird mit anderen Worten — zu einer Naturgeschichte, zu einer Biologie des musikalischen Schaffens“.

„Der Betätigungskreis des Musikhistorikers ist ein dreifacher: deskriptiv, analytisch und biographisch; synthetisch dagegen höchstens nur insoweit, als er durch Betrachtung und Vergleichung der in den einzelnen Denkmälern sich äussernden Formverhältnisse zu allgemeinen Gesetzen höherer Ordnung: der historischen Formen, Stile, ganzer Kunstepochen u. dgl. gelangt. Die Musikgeschichte ist also hauptsächlich in erster Linie Materialsammlung und Quellenforschung“.

„Dem gegenüber ist die Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft eine ganz andere: zunächst freilich übernimmt sie u. a. auch das gesamte von der Musikgeschichte erarbeitete Material, aber sie sieht es von einem ganz anderen Standpunkte als dem der Musikgeschichte, also dem historischen, an, — nämlich

vom naturwissenschaftlichen: physiologischen, anthropologischen, biologischen, psychologischen. Sie sieht in den musikalischen und musikhistorischen Phänomenen biologische Funktionsäusserungen, deren historische Aufeinanderfolge keine rein formale, zufällig äusserliche ist, sondern sich auf Grund einer naturwissenschaftlichen, durch psychologische und physiologische Momente determinierten inneren Notwendigkeit vollzieht“.

„Der Musikhistoriker fragt nach dem Was? und Wie?, der vergleichende Musikforscher nach dem Warum? Woher? Wohin? Wozu?, der Musikhistoriker danach, was und wie ein Tongebilde (historisch) geworden ist, der vergleichende Musikforscher danach, warum es so werden musste“.

6

Sztuka jest zjawiskiem społecznym. Dzieło artystyczne, jako twór indywidualny, staje się zrozumiałe na tle środowiska, rasy, organizacji społecznej, tradycji obyczajowej, ogólnej kultury poszczególnych narodów i artystycznej w szczególności. Duch społeczny, wyodrębniony przestrzenią w znaczeniu etnograficznym i czasem w pojęciu historycznym, objawia się zawsze w twórczości nawet najbardziej oryginalnych jednostek. *) Z jakiegokolwiek stanowiska zechcemy osądzać wartość sztuki i jej genezę, nie potrafimy wyłączyć praw socjologicznych, jakie w jej charakterze, stylach i formach znamienne się wyrażają.

Socjologia uznaje jednostkę jako symbol woli zbiorowej i jako splot fizycznych i psychicznych przymiotów, pewnej

*) Dr. Józef Reiss — Socjologia muzyczna — artykuł z dnia 1. V. 1928 w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych“, oraz cytowane tam prace: — Max Weber — „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ — 1928.

Al. Elster — „Sexual-Soziologie der Musik“ 1925. Za podstawową pracę o socjologii muzycznej uważam Paula Bekkera — „Das Deutsche Musikleben“ — 1916 — Berlin, Schuster i Loeffler.

społeczności właściwych. Już sama przyrodnicza budowa człowieka czy zwierzęcia wykazuje organy i znamiona fizjologiczne, ważne wyłącznie w życiu społecznym (organ mowy, seksualizm, instynkty macierzyńskie, mimika, gestykulacja, uczucia sympatii i antypatii i t. p.). Jednostka, oderwana od społeczeństwa, musiałaby zginąć lub w najlepszym razie stać się odosobnionym nieużytkiem w najszerszym pojęciu. Wszelka łączność socjalna, czy to w rodzinie, czy też w organizacji zawodowej lub państwowej, ujawnia się w celowości społecznych postanowień i urzędzeń.

Od najprymitywniejszych zaczątków ludzkiej kultury daje się historycznie śledzić rola sztuki, związanej z rozmaitemi objawami życia społecznego. Szczególnie muzyka, jako sztuka najbardziej emocjonalna i bezpośrednia, była od niepamiętnych czasów wierną towarzyszką ludzkiej pracy, radośnych i smutnych przeżyć, codziennych i uroczystych wydarzeń. Pieśń ludowa, skojarzona u wszystkich ludów cywilizowanych i dzikich z rytmiką fizycznej pracy,*) muzyka taneczna i pieśń nabożna (pierwsza łącząca się ściśle z erotyzmem, raczej z instynktami seksualnymi, druga z uroczystościami i obrzędami religijnymi) — są z natury swej muzyką przeznaczoną dla najszerzych warstw. Muzyka artystyczna, będąca wykwitem długiej i zawilej ewolucji duchowej narodów, jakkolwiek różni się od muzyki ludowej charakterem znacznie zindywidualizowanym, powstaje przecież na podłożu socjalnem, zarówno przez swe tendencje stylistyczne jak i przez powszechnie przyjętą logikę konstrukcji. Dzieło sztuki osiąga swą pełną wartość lub też zdradza ujemne walory dopiero wskutek bezpośredniego kontaktu z daną grupą społeczną. Kompozycja muzyczna nigdy niewykonana i nikomu nieznana posiada wartość iluzoryczną, choćby sama w sobie była tworem doskonałym.

*) Karol Bücher — „Arbeit und Rhythmus“.

Historja muzyki i doświadczenie każdego muzykalnego człowieka dowodzą wyraźnie, że indywidualne cechy muzyki zatracają się tem więcej, im większy jest dystans czasowy między słuchaczem i epoką, w której te utwory powstały. Muzyka XV i XVI wieku wydaje się nam dziś we wszystkich krajach Europy podobną, mimo znacznych różnic w architektonice poszczególnych utworów i mimo kontrastów stylowych (np. w stylu religijnym i świeckim), analizą i porównaniem łatwo w notacji dostrzegalnych, lecz uchem już z pewnym wysiłkiem uchwytnych. Z muzyki tej przemawia duch całej epoki dawno skończonej, współczesnej wrażliwości muzycznej obcej. Twórczość wieku XVII wydaje się nam bardziej bliską i zrozumiałą, XVIII jeszcze więcej, a słuchając nieznanych nawet kompozycji wieku XIX i tonalnych wieku XX i poniekąd jeszcze XVIII-go, umiemy przy odpowiedniej rutynie wymienić bez natężenia nazwisko autora lub przynajmniej rozpoznać jego naśladowców i epigonów. Za kilkaset lat i muzyka romantyczna stanie się zbiorowym wyrazem swej epoki.

Fakty takie dowodzą dobitnie, do jakiego stopnia muzyka się uspołecznia. Jeżeli w perspektywie wieków cechy osobiste jednostek twórczych gubią się wśród czynników stylu i formy, znamiennych dla wiekowego czasokresu prawie całej Europy, nie można się zbyt ludzić przesadą o niezależnej twórczości genjuszów. Lasso, Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven i t. d. są tylko najdoskonalszymi przedstawicielami technik i form, uspołecznionych przez tysiące kompozytorów licznych narodów i ras w bardzo długich okresach rozwojowych. Wymienione nazwiska oznaczają szczyty ewolucyjne, skupiające w sobie wiekowe doświadczenia wcześniejszych kompozytorów, którzy niejako znosili materiał do budowy wspaniałych gmachów, a budowniczymi tychże byli ci właśnie ludzie genialni, umiejący z masy eksperymentów swych anagonów wysortować materiał najtrwalszy. Twórczość takich ludzi

dokumentuje się w historii jako zakończenie pewnej linii ewolucyjnej. Dopiero epigoni pokoleń następnych wynajdują znowu nowe drogi, wiodące znów do szczytów doskonałości. Tem zjawiskiem historycznym, stale i perjo-dycznie się powtarzającym, kieruje zasadnicze prawo socjo-logiczne o duszy społecznej, w tym wypadku o psyche mu-zycznej, etnologicznie nacechowanej.

Wszelchstronna organizacja życia muzycznego wy-nika ze socjalnych założeń muzycznej kultury. Sale koncer-towe, opery, kościoły, szkoły i prasa stanowią tereny, na których odbywa się cały proces przewartościowania indywi-dualnej twórczości muzycznej na ogólnospołeczną własność duchową. Dzieje się to za pośrednictwem pedagogii, sztuki wykonawczej i krytyki. Państwowa opieka i polityka za-wodowa stwarzają ekonomiczne podstawy pracy artystycz-nej, oraz umożliwiają systematyczny podział tej pracy na całym obszarze państwa. Sprawność aparatu, organizującego życie muzyczne zależy przede wszystkim od wartości czyn-ników socjalnych, jakimi są narodowe i międzynarodowe korporacje kompozytorów, wykonawców i pedagogów, poza tem od wydawnictw, bibliotek i archiwów, przedsiębiorstw handlowych, agentur, prasy, statystyki, urzędzeń gospodarczych i prawnych, polityki państwowej, wreszcie od współdziału pu-bliczności w ogólnej fluktuacji życia muzycznego.

Szczególnie ważną misję socjalną spełnia (raczej po-winna spełniać) krytyka. Zadanie to — niezmiernie trudne i odpowiedzialne — przypada (od najdawniejszych czasów) w udziale ludziom, przeważnie niepowołanym. W świecie muzycznym zakorzenił się tradycyjny zwyczaj, że każdy władający piórem meloman może swobodnie wyrażać swe zapatrywania na twórczość i sztukę wykonawczą. Zwłaszcza w prasie dziennikarskiej rozwielił się na mocy siły bezwładności liczebnie silny sztab sprawozdawców muzycz-nych, którzy mgłą nieuzasadnionych i często nierzeczowych

sądów przysyłaniają i wypaczają istotę artystyzmu. Powód takiego stanu rzeczy jest jasny. Każdy kompozytor, dyrygent, solista i pedagog musi długoletnią żmudną pracą zdobyć konieczną wiedzę i doświadczenie. Od krytyka nie wymaga się żadnej właściwie fachowej legitymacji. Przypuszczać należy, że przy współczesnych tendencjach organizacyjnych urząd krytyka powierzany będzie ludziom wszechstronnie z wiedzą i sztuką muzyczną obeznanym. Krytyk nie ma tylko sądzić (to mniej lub więcej udatnie potrafi też osłuchany laik). Praca jego skierowana być musi w pierwszym rzędzie na rzeczowe i skrajnie obiektywne wyznaczanie istotnych wartości artystycznych w zakresie każdej formy i każdego stylu. Tem samem krytyk powinien być zarówno wyszkolonym historykiem, jak i dokładnym znawcą techniki kompozytorskiej w każdej epoce, oraz doświadczonym praktykiem i psychologiem. Dodatnie lub ujemne sądy o sztuce nigdy nie szkodziły dziełom wybitnych twórców i nigdy nie ratowały twórców, skazanych na „śmierć” przez brak własnej siły żywotnej.

Opinie krytyka są tylko wówczas uzasadnione, jeśli wskazują twórcom i odtwórcom ich drogi własne i błędne manowce, wśród których gubią się często, ponadto granice i cele ich osobistych uzdolnień; wszystko to zawsze ze stanowiska społecznej i między-społecznej kultury muzycznej. Krytyka, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni, wydaje się być taką, lecz tylko pozornie. Reprezentanci rzeczywistej krytyki należą wciąż jeszcze do wyjątków. Przyszła systematyczna socjologia muzyczna rozważy obok wyżej wyliczonych czynników, problemat treści i celów krytyki artystycznej na podstawie ogólnej psychologii społecznej.

Ogólna chronologia artystycznych wydarzeń bynajmniej nie wytwarza rozwojowej syntezy poszczególnych sztuk.

Chronologia podaje wszelkie fenomeny, problematy i fakty w bezpośrednim postępie czasowym bez względu na ich rzeczowy lub ideowy związek. Z chaosu dążeń i czynów artystycznych, odgraniczonych czasem i przestrzenią, wyłaniają się różnice, analogie, konsekwencje, związki przyczynowe, wyniki celowe i przypadkowe, których logiczne powiązanie w system ewolucyjny stanowi treść historii sztuk.

Historia muzyki posiada znaczenie ogólne i szczegółowe. Wyraża ona ciągłość ewolucyjną ogólnej kultury muzycznej na pewnej etnologicznie lub topograficznie zamkniętej przestrzeni lub też wyniki badań historycznych podają czasowy i przestrzenny związek pojedynczych zagadnień i faktów. Jeżeli historia ogólna nie wykazuje systematycznych powiązań logicznie i czasowo zgrupowanych szczegółów, nie może być uważana za historię w ścisłym naukowym znaczeniu i staje się tylko zbiornikiem wiadomości historycznych, rozpatrywanych ze stanowiska subiektywnych upodobań autora i jego wiedzy. Historia naukowa (obiektywna) opiera się przedewszystkiem na sumie rezultatów badań szczegółowych. Pracę tę wykonują niezliczeni ludzie w różnych okresach czasu. Zagadnienia historyczne mnożą się z postępem kultury artystycznej w ilości nieskończonej; rozwiązywanie ich jednak osiąga pozytywne wartości jedynie w odniesieniu do całokształtu tej kultury w danej epoce. Wylizywanie wszelkich istotnych i możliwych przedmiotów, wchodzących w zakres badań nad historią muzyki, byłoby bezcelowe. Wciąż bowiem wyłaniają się nieprzewidywane kwestje, zależne od zmiennych form i stylów twórczości, jak i od indywidualnego sposobu ujmowania i tworzenia nowych problemów. Natomiast nietrudno wskazać zasadnicze kierunki badań, jeśli celem ostatecznym historii muzyki ma być realne odzwierciedlenie uniwersalnego artystycznego ludzkości.

Ustosunkowanie się historyka do materiału i problemu wytwarza odpowiednią metodę badań. Dlatego sankcjono-

wanie metody jednego autora jako wzorowej i naśladowania godnej może być owocne w bardzo szczupłym zakresie specjalnych dociekań, ale zawodzi natychmiast, jeśli nawet ten sam problemat miałby być ujęty szerzej w innej perspektywie. Ciągłe stosowanie jednej metody prowadzi do rzemieślniczej mechanizacji, sprzeciwiającej się istocie sztuki, a wyniki takiego „automatu„ są martwe i mgliste. Historia muzyki opiera swe realne wywody na podstawowych źródłach kultury muzycznej; są nimi:

- | | | | |
|----|--|---|--|
| 1) | Instrumenty | { | instrumentologia |
| | zachowane i w sztukach
plastycznych uwydatnione | | |
| 2) | Twórczość muzyczna | { | semejografja, notacja,
(paleografja muzyczna)
bibljografja kompozytorska |
| | przekazana w kompozycjach
notowanych | | |
| 3) | Literatura | { | bibliografja ogólna mu-
zykologiczna i nauk po-
mocniczych |
| | wszechstronna o fenome-
nologji, teorji, praktyce
filozofji, socjologji i histo-
rji muzyki | | |

Drogowskazami badań historycznych jest etnograficzna przestrzeń i czas. Każde zagadnienie musi łączyć się z faktami zaistniałymi na pewnym terenie ziemskim i w danym okresie historycznym. Rozwiązywanie problemów oraz stwierdzenie faktów wymaga stałego kontaktu z przeszłością i zwykle też z przestrzenią, nie będącą bezpośrednim terenem badań. Wartości historycznej szkół niderlandzkich n. p. nie dokumentuje jeszcze twórczość Dufay'a, Josquina Deprés czy Adriana Willaerta, lecz tylko całokształt twór-

czości powszechnej w XV i XVI wieku nie tylko w Niderlandach, ale również w każdym kraju Europy, gdzie tylko formy i style niderlandzkie narzuciły kompozytorom różnych narodów swą technikę, jako wyraz ducha epoki. Ponadto muzyka ta wymaga wyjaśnienia swej skomplikowanej architektониki w przejawach twórczych drugiej połowy XIV wieku, które już wykazują zarodki ewolucyjne konstrukcji niderlandzkiej. Najdokładniejsza analiza dzieł jednego romantyka, pomijająca związek z ogólną współczesną muzyką romantyczną jak i z bezpośrednio ją wyprzedzającym klasycyzmem staje się elaboratem bezcelowym, bo niezrozumiałym.

W ramach przestrzeni i czasu można niezmierną ilość zagadnień historycznych zgrupować według zasadniczych kierunków badań. Przy zestawieniu tychże okaże się, że historia muzyki jest tym działem muzykologii, który w swych metodach najwięcej posługuje się wynikami innych dyscyplin, pokrewnych i pomocniczych. W rozdziale następnym podaję graficznie dokładną systematykę wszystkich działów muzykologii, tem samem też i tabelę badań historycznych, wynikającą z treści rozdziału niniejszego.

8

Poprzednie rozdziały wyjaśniają treść i zakres wszystkich działów wiedzy muzycznej, jakimi są filozofja muzyki, teoria techniki artystycznej, praktyka muzyczna, muzykologia przyrodnicza, socjologia muzyczna i historia muzyki. Każda z tych dyscyplin opatrzona została odpowiedniami komentarzami, które podają istotne pojęcia oraz przedmioty naukowe i praktyczne w logicznym wzajemnym stosunku i w rzeczowych związkach, wyczerpujących całokształt systematyki muzykologii. Przytoczone niżej figury graficzne uplastyczniają uprzednie wywody o fenomenach, faktach i problematach, łączących się organicznie w jednolitą całość. Figura 2. wyraża podział muzykologii na oddzielne odłamy wiedzy

z uwzględnieniem ich naukowych i praktycznych celów. Figura 3. jest dokładnem przedmiotowem zestawieniem całokształtu wiedzy w systematycznych grupach. Figura 4. wreszcie unaocznia tereny wiedzy pogranicznej czyli stosunek muzykologii do humanistycznych i realistycznych nauk pomocniczych.

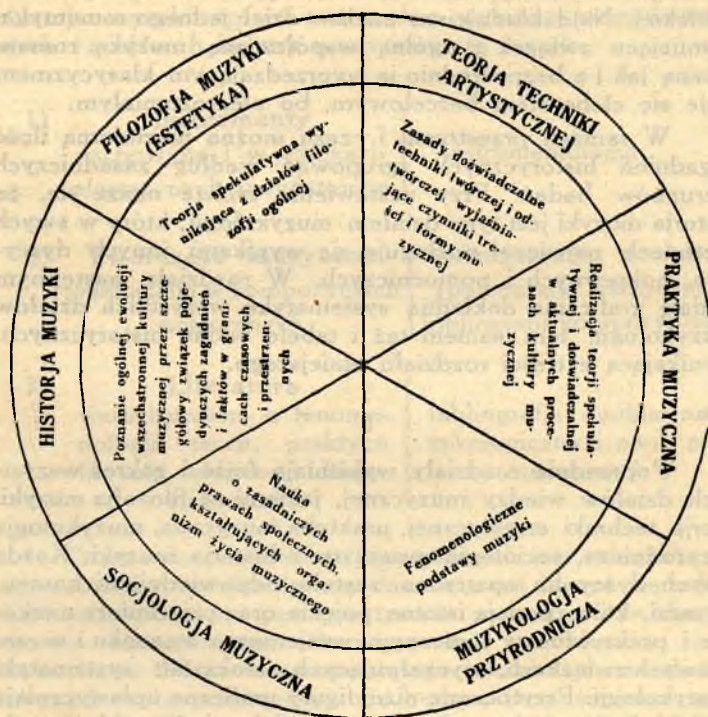


Fig 2.

FILOZOFJA MUZYKI

PSYCHOLOGJA

LOGIKA

ETYKA

METAFIZYKA

TEORIA SPEKULATYWNA

ESTETYKA MUZYCZNA

SOCJOLOGJA MUZYCZNA

Wyjaśnianie i wartościowanie wszechstronnych przejawów kultury muzycznej ogólnemi prawami socjo-logicznemi. Społeczna organizacja życia muzycznego obejmuje: szkolnictwo, towarzystwa koncertowe, opery, kulturę muzyki religijnej, wydawnictwa, biblioteki, archiwa, handel i przemysł muzyczny, prasę i pisma periodyczne, krytykę, publiczność, korporacje krajowe i międzynarodowe, agenturę, statystykę i politykę socjalną.

TEORIA TECHNIKI ARTYSTYCZNEJ

CZYNNIKI SYNTETYCZNE

Notacja + Wykonanie

1. Ton
2. Interwał
3. Artykulacja
4. Melodyka
5. Metryka
6. Rytmika
7. Dynamika
8. Agogika
9. Kontrapunkt
10. Harmonika
11. Forma kompozycji
12. Instrumentacja

Frazowanie

STYL

DZIEŁA SZTUKI

REALIZACJA TEORJI

IV. Pedagogika
(Metodyka
Dydaktyka)

III. Krytyka

II. Sztuka wykonawcza { c) kapelm.
b) instrumentalna
a) wokalna

I. Twórczość kompozytorska

W KAŻDOCSNEJ KULTURZE

PRAKTYKA MUZYCZNA

HISTORIA MUZYKI

1. ŹRÓDŁA: a) zabytki kompozytorskie, b) literatura o muzyce, c) instrumenty.
2. CEL BADAN: Wykrycie linii ewolucyjnej poszczególnej form i stylów, teorii spekulatywnej i doświadczałnej oraz norm praktyki muzycznej na podstawie etnograficznej i socjologicznej w granicach przestrzennych i czasowych.
3. METODY: opisowa, genetyczna, analityczno-porównawcza, syntetyczna w ustalaniu typów i stylów indywidualnych, hypotetyczna, retrospektywna.

FENOMENOLOGJA MUZYCZNA

AKUSTYKA

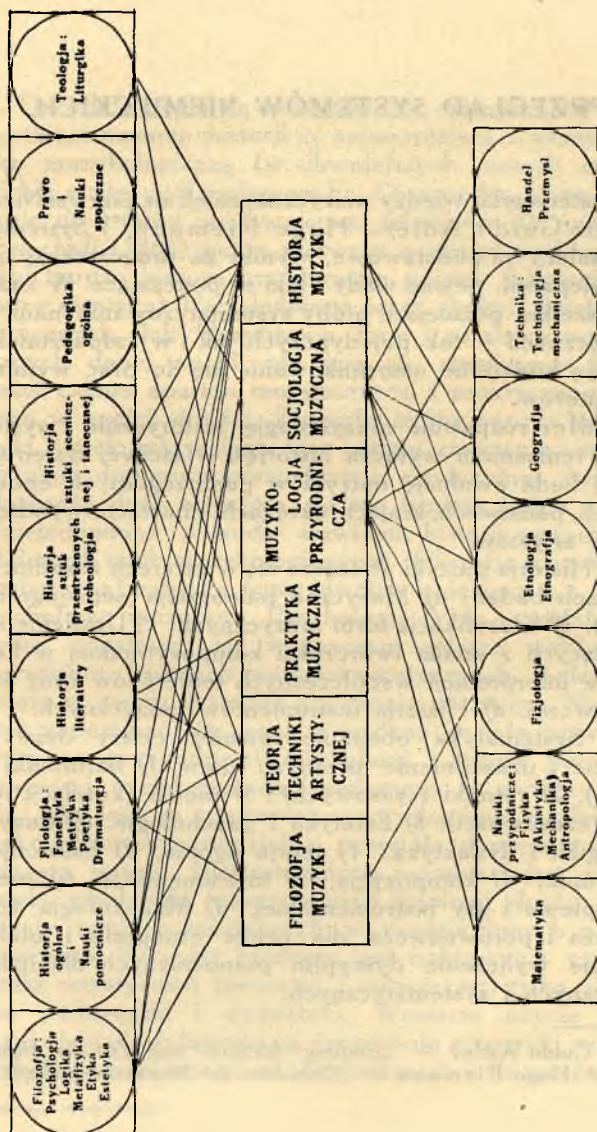
MECHANIKA
TONOTWÓRCZA
INSTRUMENTOLOGIA

PSYCHO-
FIZJOLOGJA
MUZYCZNA

MUZYKOLOGJA
PORÓWNAWCZA

MUZYKOLOGJA PRZYRODNICZA

NAUKI HUMANISTYCZNE



NAUKI REALISTYCZNE

Fig. 4.

PRZEGLĄD SYSTEMÓW NIEMIECKICH.

I

Systematyką wiedzy muzycznej zajęli się pierwsi Niemcy, zwłaszcza Guido Adler i Hugo Riemann.*) Systemy ich uznać należy za podstawowe, wyniki za drogowskazy przyszłych ulepszeń, pewne wady i luki są pouczające. W każdym razie wszelkie późniejsze próby systematyzowania nauk muzykologicznych — tak pojedynczych jak i w całości — oznaczają konkretne ustosunkowanie się do prac wymienionych autorów.

Adler rozpatruje muzykologję historycznie i systematycznie, temsamem wyłącza historję z właściwej systematyki. Historia bada ewolucję muzyki w poszczególnych epokach, narodach, państwach, krajach, okręgach, miastach, wyodrębnia szkoły i artystów.

I. Historia muzyki streszcza się w czterech zasadniczych kierunkach badań: a) Muzyczna paleografja (semejografja = notacje). b) Klasyfikacja form muzycznych. c) Ustalenie norm wynikających z analiz twórczości kompozytorskiej w każdej epoce, z interpretacji współczesnych teoretyków oraz sztuki wykonawczej. d) Historia instrumentów muzycznych.

II. Systematyka obejmuje również cztery działy: a) Wykrycie i uzasadnienie istotnych praw 1) harmoniki (tonalnych), 2) rytmiki (czasowych) i 3) meliki (korelacji tonalności i czasowości). b) Estetyka i psychologia. c) Muzyczna pedagogika i dydaktyka: 1) teoria ogólna, 2) harmonja, 3) kontrapunkt, 4) kompozycja, 5) instrumentalacja, 6) metody nauki śpiewu i gry instrumentalnej. d) Muzykologja (praca badawcza i porównawcza dla celów etnografji i folkloru). Następuje wyliczenie dyscyplin pomocniczych dla działów historycznych i systematycznych.

*) Guido Adler — „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“. Hugo Riemann — „Grundriss der Musikwissenschaft“.

Decydującą myślą powyższego systemu jest przede wszystkim uznanie historii za najważniejszą i najistotniejszą naukę muzykologiczną (w dawniejszych ramach uniwersyteckich), może pod wpływem Fr. Chrysandra, który w swym wstępie do I tomu wydawnictwa *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1863) poraz pierwszy poruszył problem systematyki bardzo jeszcze prymitywnie pojętej (historja — akustyka — estetyka). Uwzględnione przez Adlera działy badań historycznych, jak klasyfikacja form i ustalenie norm artystycznych danej epoki, nie dają się zrealizować bez znajomości całego aparatu teoretycznego i praktycznego, wyrażonego w części drugiej. Z drugiej strony teoria harmoniki, rytmiki i melodyki osiąga swe istotne znaczenie i może być zrozumiałą dopiero w perspektywie ewolucyjnej. Argumenty te dowodzą dość wyraźnie, że nie istnieją żadne rzeczowo usprawiedliwione powody stawiania historii ponad czy też obok innych nauk muzykologicznych. Filozofję muzyki (teorię spekulatywną) zamyka autor dwoma pojęciami t. j. estetyką i psychologią muzyczną. Psychologia (vide rozdział II) jest nie tylko podstawą, ale w znacznej mierze wykładnikiem i miernikiem istotnych wartości estetycznych. Adler pomija zupełnie w swym systemie socjologję muzyczną. Nie należy jednak zapominać, że praca ta wydana została już w r. 1885, kiedy poza przygodnymi artykułami i luźnie poruszaniem problemami socjologicznymi zwłaszcza w związku z etnografią, nikt jeszcze o samoistnej socjologii nie myślał; nauka ta, jako dyscyplina oddzielna, powstała dopiero w ostatnich kilkunastu latach. Nieuzasadnione natomiast jest zaliczenie akustyki, mechaniki tonotwórczej i fizjologii słuchu muzycznego do nauk pomocniczych w rzędzie innych nauk niemuzycznych. Również błędem jest traktowanie czynników techniki artystycznej (twórczej i odtwórczej) tylko ze stanowiska pedagogiki i dydaktyki. Wreszcie użycie terminu „muzykologia” wyłącznie na oznaczenie etnografji względnie muzykologii porównawczej jest unikatem w literaturze facho-

wej i pojęciem wprowadzającym znaczną dysharmonję w ustalonej terminologii międzynarodowej. (Vide rozdział I, ustęp 2). Wyszczególnione wady systematyki Adlera dają się z łatwością usunąć, co już może poprzedni rozdział pracy niniejszej skutecznie. Mimo wszystko system, o którym mowa, stanowi pierwszą realną naukową podstawę i jako wszechstronnie pomyślana konstrukcja pozostał orientacyjnym wzorem dla innych prac tego rodzaju.

2

Riemanna *Grundriss der Musikwissenschaft* jest próbą systematyki, traktowanej encyklopedycznie. Wstęp książki wyjaśnia treść nauk muzykologicznych, oraz wyznacza cele i przedmioty pracy. Następne rozdziały rozwijają każdy przedmiot naukowo. Wiedzę muzykologiczną dzieli Riemann na pięć odrębnych dyscyplin: 1) akustykę, 2) fizjologję czyli psychologję wrażeń muzycznych, 3) estetykę, 4) teorję i 5) historję.

Jakkolwiek wymienione części wypowiadają wszelkie zasadnicze myśli i poruszają najważniejsze zagadnienia z wyjątkiem socjologii muzycznej, mimo to przedstawienie całości wiedzy w takim właśnie ustosunkowaniu się fenomenów, faktów i problematów powoduje nietylko chaotyczny układ treści, ale ponadto narzuca czytelnikowi nawet błędne pojęcia o niektórych rzeczach. Akustyka, mechanika tonotwórcza i nauka o budowie instrumentów splotły się tu ze sobą wcale zręcznie, ale jako zjawiska fenomenologiczne o specjalnem znaczeniu domagają się przynajmniej odgraniczenia swej odrębnej celowości. Pracę Riemanna, o której mowa, skrytykował bardzo wnikliwie Arthur Wolfgang Cohn (†).*) Wyniki rozprawy można uważać za wyczerpu-

*) Arthur Wolfgang Cohn (†) — Frankfurt a. M. — *Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft* — *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1920. 3. Jahrg. Heft 1.

jące. Uznając sam fakt przedmiotowego wyznaczenia granic tak rozległej i różnorodnej wiedzy muzycznej za czyn naukowy pierwszorzędnej wagi, nie zawahał się Cohn wykazać zbyt jaskrawych wad systematyki Riemanna. Autor zarzuca znakomitemu muzykologowi własnowolne rozgraniczenie nauk i pominięcie socjologii*). Utożsamienie psychologii muzycznej z fizjologią, a więc sprowadzanie wszechstronnych zagadnień psychologicznych wyłącznie do badań psycho-fizjologicznych jest zapatrywaniem mylnem i nie nadaje się więcej do żadnej dyskusji**). Riemann operuje wyrazami *Tonphysiologie* i *Tonpsychologie* jako pojęciami zamiennymi; synonimy takie wobec nowszych zdobyczy właściwej psychologii muzycznej nie mogą się w terminologii naukowej uzgodnić. Psychologia fizjologiczna jest tylko fenomenologiczną podstawą doświadczalną, natomiast psychologia filozoficzna wciąga w krąg swych rozważań różne problemy spekulatywne, intuicyjne i emocjonalne, których fizjologiczna analiza eksperymentalna nie wyjaśnia. Sądy, idea muzyczna twórcy, oryginalność i naśladownictwo stylu, ekspresja niezliczonych momentów nastrojowych i t. d. nie mają nic wspólnego z fizjologią. Zagadnienia tego rodzaju przesuwają Riemann na teren estetyki, zadowolając się metodą psychologiczną w związku z problematem treści w muzyce.

Cohn żąda wyłączenia psychologii z estetyki i utworzenia z niej odrębnej nauki. Tem samem występuje przeciw „psychologistycznemu” i „logistycznemu” kierunkowi filozofii muzyki. Szczególnie powołuje się on na rozprawę Riemanna *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*,***) ujawniającą najwyraźniej tendencję filozofii Schopenhauera****). Treścią muzyki jest według Riemanna koncepcja dźwiękowa

*) Vide ustęp 1 rozdziału III.

**) Vide rozdział II ustęp 4, str. 27.

***) *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1914—15.

****) I. Musik als Wille. II. Musik als Vorstellung. III. Musik als vorgestellter Wille.

fantazji twórczej przed jej utrwaleniem w notacji i później reprodukcja odtwórcza w recepcji przedstawieniowej słuchacza. Tu znów zarysowuje się niedwuznacznie antyteza do „dźwiękowego ruchu form“ Hanslicka. Cohn, wyznawca formalnego obiektywizmu i kategoryczny przeciwnik subiektywnego idealizmu, radby spekulatywną teorię muzyki uwolnić z rozważań psychologicznych. W tem miejscu nasze drogi się rozchodzą, a obowiązkiem moim jest uwydatnić niepospolitą zasługę Riemanna w utworowaniu drogi dla nowej szkoły psychologicznej, która wreszcie zrozumiała, że istotnych wartości filozofji muzyki nie wyraża sama forma ani też sama idea, lecz tylko równoważne współdziałanie obu czynników. Każdy problemat estetyczny w muzyce — nie mniej w innych sztukach — może być skutecznie rozważany formalnie w ścisłej łączności z treścią daną formę wypełniającą i ideowo w odpowiedniku formalnym treść kształtującym.

Słuszną natomiast jest uwaga Cohna, że niezrozumiałą staje się koordynacja filozofji muzyki na jednym stopniu z psychofizyką, a nawet akustyką. Filozofja jako dyscyplina, stanowiąca syntezę wszelkich specjalnych i odrębnych nauk, powinna zająć pierwsze i naczelne miejsce przed niemi. Teorię techniki artystycznej i właściwą praktykę muzyczną ujął Riemann wspólnie. W rzeczywistości trudno się dopatrzeć różnicy pomiędzy melodyką, rytmiką, metryką, harmoniką, kontrapunktem, formą jako teoretycznymi czynnikami konstrukcji muzycznej wogóle, a twórczem i od-twórczem zastosowaniem tych elementów w praktyce muzycznej. Już tytuł czwartego rozdziału*) *Die Musikalische Fachlehre (Musiktheorie)* wykazuje to zupełnie wyraźnie. Tu Cohn wykoleił się w swej argumentacji, ponieważ uważa, że do praktyki muzycznej — w powyższem znaczeniu — należy włączyć jeszcze technologię muzyczną czyli mecha-

*) *Grundriss der Musikwissenschaft.*

nikę tonotwórczą wraz z instrumentologią, hermeneutykę (*Deutungslehre*) i politykę muzyczną, pod którą rozumie organizację życia muzycznego, ale przyznaje jej wyłącznie socjologiczną funkcję.

Rozdział II. „Systematyki“ mojej zawiera wszystkie argumenty, uzasadniające konieczność odgraniczenia teorii od praktyki, umieszczenia technologii w grupie nauk przyrodniczych i podporządkowania publicznych spraw organizacyjnych ogólnej socjologii muzycznej (figura 3).

3.

Zanim Cohn podjął się rozprawy o błędach systematyki Riemanna, napisał rok wcześniej własny system^{*)}. Pomijając epistemologiczne rozważania autora nad pojęciami *Erklärung und Bestimmung*, oraz prerogatywy muzycznej teorii poznania, jak aprioryzm i empiryzm, intuicja, indukcja, dedukcja, treść obiektywna i subiektywna, podkreślam niezmiernie trafne rozwiązanie problematycznego dotąd stosunku teorii do praktyki^{**)}. Ugrupowanie pojęć i przedmiotów muzykologicznych wynika w zestawieniu Cohna z antytezy zjawisk naturalnych i kulturalnych (*Erklären und Bestimmen*), apriorycznych i empirycznych (*Ideal- und Realerkenntnis*), wyrażających się w dyscyplinach intuitywnych i induktywnych w postaci muzykologii ogólnej i szczegółowej. Ta ostatnia zajmuje się rzeczami, osobami i społecznością. Wkońcu osobną rubrykę wypełnia historia mu-

^{*)} A. W. Cohn: „Die Erkenntniss der Tonkunst“ — Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft Z. f. M. 1919 — 1 Jhrg. H. 1.

^{**)} *Bestimmung und Erklärung sind Theorie (Betrachtung) — im Gegensatz zur Praxis (Betätigung) Theorie und Praxis werden durch die Idee der Vernunft und ihre natürlichen und kulturellen Realisierungsweisen geeint. In der Kulturerkenntnis wird die Praxis zum Gegenstand theoretischen Erkennens gemacht — man kann von einer „Theorie der Praxis“ sprechen, und eine noch engere Verknüpfung enthält die „Praxis der Theorie“, die Erkenntniskultur.*

zyki, która realne zjawiska kultury muzycznej wyjaśnia i określa w szczegółowych etapach ewolucyjnych. W takich ramach stworzył Cohn bardzo logiczny i konsekwentny podział wiedzy muzykologicznej, który dowodzi tylko, że systematyka naukowa zależna jest od podstawowego założenia ideowych i rzeczowych splotów pojęciowych, a więc od stanowiska myślącego człowieka wobec materiału. Prócz wymienionych trzech autorów niemieckich zagadnieniami systematyki zajmowali się wprawdzie też muzykologowie innych narodów, czynili to jednak okolicznościowo w związku z innymi problematami lub bardzo ogólnie i niewystarczająco *). Być może, że Rosjanie w ostatnich latach pracowali poważnie w tym kierunku, jednak prac ich z powodu trudności komunikacyjnych narazie poznać nie mogłem **).

*) Waldo S. Pratt: *On Behalf of Musicology*. *Musical Quarterly* 1 1915.

**) A. Finagin, S. Ginsburg, Igor Glebow.

BIBLIOGRAFIA PRAC NAJWAŻNIEJSZYCH.

Zestawione niżej dzieła muzyczne i wszechstronne prace o muzyce nie stanowią bynajmniej bibliografii wyczerpującej. Kompletną ilościowo — i często pod względem wartości artystycznej i naukowej — ogromną literaturę znaleźć można w licznych fachowych leksykonach i katalogach Europy i Ameryki. Najniezbędniejsze z nich podaję w osobnej selekcji. Wyróżniona w tym rozdziale literatura uwzględnia przede wszystkim prace zasadnicze, wyjaśniające fundamentalne pojęcia muzykologiczne w związku z przeprowadzoną systematyką materiału. Wszelkie zatem dzieła i rozprawy, odnoszące się do szczegółowych odosobnionych zagadnień i faktów, znalazłyby się tu na nieodpowiednim miejscu. Jedynie bardzo jeszcze młoda muzykologia polska odzwierciedla się w dokładniejszej bibliografii celem ułatwienia powszechnej orjentacji naukowo zainteresowanych. Znaczną przewagę dzieł niemieckich usprawiedliwia ich bardzo wysoki poziom naukowy i niezrównana organizacja pracy w Niemczech na każdym niemal polu muzykologii.

W pierwszych trzech ustępach przytaczam przed bibliografią systematyczną encyklopedje, katalogi, wydawnictwa zbiorowe i pisma periodyczne o uniwersalnym charakterze, ważne tak dla pracującego naukowo jak i dla praktyka. Dla każdego działu bibliografii pozostawiam wolne miejsce, przeznaczone dla uzupełnień przeoczonych tytułów dzieł najwybitniejszych lub też takich wydawnictw przyszłych. Zalecam jednak krytyczną ostrożność w doborze, aby uniknąć dysproporcji w przedmiotowej wartości prac niżej wymienionych i dopisywanych.

I.

Encyklopedje

1. *Hugo Riemann* — Musiklexikon (A. Einstein, 1929) Hesse — Berlin.
2. *George Grove* — Dictionary of Music and Musicians (H. C. Colles. 1927/28) — London.
3. *Waldo Selden Pratt* — The New Encyklopedia of Music and Musicians (New York, 1924).
4. *A. J. A. Lavignac et L. de la Laurencie* — Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire — (Paris).
5. *René Vannes* — Dictionnaire universel de terminologie musicale (Epinal, 1925).
6. *A. della Corte e G. Gatti* — Dizionario di musica (Torino, 1925).
7. *A. Eaglefield Hull* — Dictionary of Modern Music and Musicians (London 1924); — również w niemieckim opracowaniu Alfreda Eisteina (Berlin, 1926).
8. *Fr. Josef Fétis* — Biographie universelle des musiciens (Paris).
9. *Robert Eitner* — Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.
10. *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica* — Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon in Verbindung mit der Bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft (Springer—Schneider—Wolffheim).
11. *Curt Sachs* — Real Lexikon der Musikinstrumente (Berlin).
12. *Tobias Norlind* — Konzert und Opernlexikon (Stockholm, 1928).

II.

Katalogi i dzieła bibliograficzne.

1. *Franz Pázdirek i J. P. Gotthard (Pázdirek)* — Universal-Handbuch der Musikliteratur (Wien).
2. *Emil Vogel — Rudolf Schwartz* — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (od r. 1894).
3. *Friedrich Hofmeister* — Verzeichnis der in jedem Jahre erscheinenden Musikalien (Leipzig).
4. *Adolf Aber* — Handbuch der Musikliteratur.
5. *Associazione dei musicologi italiani* — Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia.
6. *Ernst Challier* — a) Grosser Chor Katalog; b) Grosser Männergesang-Katalog; c) Grosser Lieder Katalog (Lexikon des Liedes); d) Doppelhandbuch der Gesangs- und Klavierliteratur.
7. *Wilhelm Altmann* — Kammermusik-Literatur (Leipzig); Orchesterliteratur-Katalog (Leipzig).
8. *Adolf Prosnitz* — Handbuch der Klavierliteratur.
9. *Adolf Ruthardt* — Wegweiser durch die Klavier-Literatur (Hug u. Co. Leipzig und Zürich).
10. *Robert Teichmüller i Kurt Herrmann* — Internationale Moderne Klaviermusik (Hug u. Co 1927).
11. *A. K. Tottmann* — Kritisches Repertorium der Violin und Bratschenliteratur.
12. *Max Grünberg* — Führer durch die Literatur der Streichinstrumente (B. u. H., Berlin).
13. *Bruno Weigl* — Handbuch der Violoncello-Literatur (Univ. Ed. 1911).
14. *Ed. Nougé* — La Littérature du violoncelle (Paris 1925).
15. *Emil Prill* — Führer durch die Flötenliteratur (Leipzig).

16. *B. Kothe i Th. Forchhammer* — Führer durch die Orgel-Literatur.

17. Katalogi nakładców muzycznych i bibliotek państwowych i prywatnych, wymienione w leksykonie Riemanna pod „Verleger“, „Bibliotheken“ i „Musikalienhandel“, w encyklopedji Grove'a oraz w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“.

III.

Pisma periodyczne.

Z ogromnej ilości czasopism muzycznych dawnych i współczesnych mogą tu być uwzględnione tylko specjalnym celom poświęcone. Wszelkie zatem pisma, będące nawet doskonałym reflektorem każdorazowej kultury muzycznej narodów i podające różnorodną treść *de omnibus rebus*, są szczegółowo wymienione w leksykonie Riemanna (wydanie XI) w ustępie *Zeitschriften*.

1. *Monatshefte für Musikgeschichte* (1869—1905) — red. Robert Eitner.

2. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (1884—94) — red. Spitta - Chrysander - Adler, B. u. H.

3. *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* — miesięcznik (1899—1914) — red. Fleischer-Wolf-Heuss, B. u. H.

4. *Sammelbände der I. M. G.* — kwartalnik (1899—1904) — Fleischer - Wolf, (1904—1914) Seiffert, B. u. H.

5. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (od r. 1894) — red. Vogel-Schwartz, Berlin.

6. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1886—1911) — red. Haberl - Weinmann.

7. *Musica sacra* (od r. 1886) — red. Haberl, Weinmann, Regensburg.

8. *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (od r. 1896) — Spitta i Smend, Göttingen.

9. *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* — red. Dessoir, Stuttgart.

10. *Bach-Jahrbuch* (od r. 1904) — red. Schering, Leipzig, B. u. H.

11. *Beethoven-Jahrbuch* (1908—1909) — red. Frimmel.

12. *Beethoven-Forschung* (od r. 1911) — red. Frimmel.

13. *Neues Beethoven Jahrbuch* (od r. 1925) — red. Sandberger.

14. *Archiv für Musikwissenschaft* (1918—1928) — red. Seiffert-Wolf-Schneider, Berlin—Leipzig.

15. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (od r. 1918) — red. Einstein, B. u. H.

16. *Monatshefte für katholische Kirchenmusik* (odr. 1918) red. Knüppel-Griesbacher, Essen.

17. *Die Musikerziehung* (od r. 1923) — red. Kühn, Berlin.

18. *Musikpädagogische Zeitschrift* — red. Wagner-Wedl, Wien.

19. *Die Musik* — miesięcznik (od r. 1901—1915 i od r. 1922) — red. Schuster, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

20. *Melos* (od r. 1920) — red. Scherchen-Windisch-Mersmann, Berlin-Schott.

21. *Musikblätter des Anbruch* (od r. 1919, organ nowej muzyki) — red. Schneider, Pisk, Stefan, U. E. Wien.

22. *Pult und Taktstock* (od r. 1923, pismo fachowe dla dyrygentów) — red. Stein, Wien.

— —

23. *Le Menestrel* (od r. 1835) — Paris.

24. *Le Guide musical* (1855—1914) — Bruxelles—Paris.

25. *Musica sacra* (od r. 1881) — Gent—Brügge.

26. *Le Journal musical, bulletin international critique de la Bibliographie musicale* (od r. 1895) — Paris.

27. *Revue internationale de musique* (od r. 1898, wychodzi co dwa miesiące) — red. Comte de Chalot, Paris.

28. *Revue musicale* (od r. 1901) — red. Combarieu, współpracownicy: Aubry, Emmanuel, Laloy, Romain Rolland i inni — Paris.

29. *Le Mercure musical* (1905—1907) od r. 1907 zmieniony w *Bulletin de la Société internationale de musique* — Paris.

30. *La Revue musicale* — miesięcznik (od r. 1920) — red. Prunières, Paris.

31. *Revue de musicologie* (od r. 1922) — Paris.

32. *Bulletin mensuel de la Société — Union musicologique* — Paris.

33. *Bulletin trimestriel de la Société de Compositeurs de musique* — Paris.

34. *Bibliographie musicale française* (od r. 1875) — Paris.

35. *The Musical World* (od r. 1836) — London.

36. *The Musical Times* (od r. 1844) — London.

37. *Music* (1892—1902) — red. Matthews, Chicago, od r. 1924 red. Taylor, New York.

38. *The Musical Antiquary* — kwartalnik historyczny (1909—1913) — Oxford.

39. *The Musical Quarterly* (od r. 1915) — red. G. O. Sonneck, New York.

40. *The Music Bulletin* (od r. 1918) — London.

41. *Modern Music* — kwartalnik (od r. 1924). — N. York.

42. *Musica sacra* (od r. 1878) — red. Nasoni, Milano.

43. *Rivista musicale italiana* — kwartalnik (od r. 1894) red. Torchi, Torino.

44. *La nuova musica* (1896—1914) — red. del Valle de Paz, Firenze.

45. *Santa Cecilia* — miesięcznik (od r. 1899) — Torino.

46. *Note d'Archivio* (od r. 1924) — red. Casimiri, Roma.

47. *La música religiosa en Espana* (od r. 1896) — red. Fel. Pedrel, Madrid.

48. *Musica sacro-hispana* (od r. 1907) — red. Nemesio Otano, Madrid.

49. *La Revista de Música* — miesięcznik (od r. 1927) Buenos Aires (Ricordi).

— —

50. *Muzykalnyj Sowremjennik* (od r. 1915—1918) —

51. *Muzykalnaja Ljetopiś* (1922—1926) — miesięczniki red. A. N. Rimskij-Korsakow, Moskwa.

52. *Muzykalnaja Kultura* — miesięcznik (1924) — red. Roslawetz, Moskwa.

53. *Sowremennaja Muzyka* — tygodnik 1924—25 — red. Bielajew, Moskwa.

54. *De musica* (od r. 1923) — red. Igor Glebow, Leningrad.

— —

55*). *Tygodnik muzyczny* (od r. 1821) — red. Karol Kurpiński, Warszawa.

56. *Pamiętnik muzyczny warszawski* (1835—37).

57. *Ruch muzyczny* (1857—1861) — red. J. Sikorski, Warszawa.

58. *Śpiew Kościelny* (od r. 1866) — red. Kowalski, Gruberski, Płock.

59. *Muzyka Kościelna* (od r. 1880) — red. J. Surzyński; od r. 1926 red. Łatoszewski, Poznań.

60. *Echo muzyczne i teatralne* (1875—1903) — red. Rajchman, Warszawa.

61. *Lutnista*

62. *Przegląd muzyczny* (1906—1914, 1918—19, 1925) red. Chojnacki, Opieński, Wiechowicz, Poznań.

63. *Kwartalnik Muzyczny* (1911—14) — red. Opieński, od r. 1929 red. Chybiński, Sikorski, Warszawa.

*) Polskie czasopisma muzyczne podają wszystkie, tem samem, odpada szczegółowe zestawienie w ustępie XI.

64. *Gazeta Muzyczna* (1919—20) — red. S. Niewiadomski, Lwów.
65. *Kultura muzyczna* (od r. 1922?) — red. Kazuro, Jurkiewicz, Warszawa.
66. *Muzyka* — miesięcznik (od r. 1924) — red. M. Gliński, Warszawa.
67. *Wiadomości muzyczne* (1925—26) — red. Wrocki, Warszawa.
68. *Śpiewak* (od r. 1919) — red. Stoiński, Katowice.
69. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* (od r. 1925) — red. W. Gołębiowski, Lwów.
70. *Muzyk Wojskowy* (od r. 1925) — Grudziądz.
71. *Rytm* — red. Elektorowicz, Warszawa.
72. *Hosanna* (od r. 1926) — red. X. W. Orzech, Tarnów.
73. *Pismo organistowskie* (od r. 1927) red. B. Rutkowski.
- —
74. *La musique en Suisse* (od r. 1900) — red. J. Dalcroze, Genève.
75. *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* (od r. 1861) — red. Weber, Niggli, Nef, Isler, David, Zürich.
76. *Schweizer Musiker — Revue* — Zürich.
77. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* (od r. 1919) — red. T. Norlind i G. Jeanson, Stockholm.
78. *Allmän Musiktidning* — red. T. Norlind, Stockholm.
79. *Tijdschrift der Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis* — Amsterdam.
80. *Cyrill* (od r. 1874) — Praha.
81. *Listy Hudebni Matice* — organ międzynar. Towarzystwa nowej muzyki — red. Vomáčka, Praha.

IV.

Wydawnictwa zbiorowe.

a) Książki

1. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899—1914) — Leipzig.

2. *Berichte über den 2. 3. und 4. Kongress der I. M. G.* (1907, 1910, 1912) — Leipzig.
3. *Publikationen der I. M. G.* — B. u. H.
4. *Studien zur Musikwissenschaft* — Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, B. u. H.
5. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* — Leipzig.
6. *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* — red. Karl Stumpf — Leipzig.
7. *Sammlung „Kirchenmusik“*, red. K. Weinmann — Regensburg.
8. *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, red. H. Kretzschmar — B. u. H.
9. *Handbücher der Musiklehre* — red. X. Scharwenka, B. u. H.
10. *Hesse's Handbücher der Musik* — Leipzig — Berlin.
11. *Die Musik* — Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen (red. Strauss, Seidl) — Berlin.
12. *Sammlung musikalischer Vorträge* — red. P. Waldersee — B. u. H.
13. *Musikalisches Magazin* — Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Beyer u. Söhne — Langensalza.
14. *Bericht über den Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* — Stuttgart 1914.
15. *Vorträge und Referate des V musikpädagogischen Kongresses* — Berlin 1911.
16. *Bericht über den I österreichischen musikpädagogischen Kongress* — Wien U. E.
17. Księgi jubileuszowe, zawierające rozprawy naukowe autorów różnych narodowości. Nazwiska jubilatów: *Riemann* (1909), *Liliencron* (1910), *Kretzschmar* (1918), *Sandberger* (1919), *Friedländer* (1922), *Scheurleer* (1925), *P. Wagner* (1925), *Smend* (1927), *Ilmari Krohn* (1927).
18. *Berühmte Musiker*, red. H. Reinmann — Berlin.

19. *Musiciens célèbres*, red. Élie Poirée, André Pirro — Paris.
20. *Klassiker der Musik*, Deutsche Verlagsanstalt (Schuster und Loeffler) — Stuttgart, Berlin.
21. *Kretzschmar Hermann*. „Führer durch den Konzertsaal“ — 3 tomy, Leipzig.
22. *Musiker-Biographien*, Reclam — Leipzig.
23. *Meisterführer* — Schlesinger — Berlin
24. *Musikführer*, Schlesinger-Seemann — Berlin — Leipzig.
25. *Opernführer*, Schlesinger-Seeman — Berlin—Leipzig.
26. *Kleine Konzertführer*, B. u. H. Leipzig—Berlin.
24. Wydawnictwa zbiorowe prac literackich o muzyce: *Ambrosa, Berlioza, Bülowa, Hanslicka, Hauptmanna, Kretzschmara, Liszta, Marxa, Riemanna, Rimskij-Korsakowa, Schumann, Spitty, R. Wagnera, Webera*.
28. Monografie zbiorowe o nowej muzyce wydały czasopisma muzyczne: *Musikblätter des Anbruch, Melos, Der Auftakt, Muzyka, La Revue musicale, The Chesterian, The Musical Quarterly, Il Pianoforte*.
29. *Von neuer Musik* Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst — F. J. Marcan Verlag, Köln 1924.
30. *La musica contemporanea in Europa* — Milano 1925.
31. *25 Jahre Neue Musik* (1901—1926) U. E.

b) Nuty

1. *Denkmäler deutscher Tonkunst* (red. Liliencron-Kretzschmar-Abert) — B. u. H.
2. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, red. Guido Adler — B. u. H.— U. E.
3. *L'arte musicale in Italia* (red. L. Torchi) — Ricordi, Milano.
4. *Trésor musical* (Maldéghem) Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges.

5. *Musica Sacra* — Cantiones XVIet XVII saeculorum (red. F. Commer).

Firma Bote u. Bock wydaje pod tym samym tytułem kompozycje kościelne XVIII i XIX wieku.

6. *Musica divina* (wybitny zbiór mszy i motetów z epoki Palestriny) red. Proske — Wesselack — Schremm — Haberl.

7. *Musica Antiqua* (J. Stafford Smith) 1812.

8. *Musical Antiquarian Society* (1840—1847) — London

9. *Old English Edition* (red. Arkwright) 1889—1902 — London.

10. *Early English Harmony* (Wooldrigde) — 1896

11. *Tudor Church Music* (red. Buck — Ramsbotham — Fellowes — Terry — Warner) od r. 1923.

12. *Maîtres musiciens de la renaissance française* (red. Henry Expert) 1894—1908.

13. *Monuments de la musique française au temps de la renaissance* (red. H. Expert) od r. 1924 — Paris.

14. *Monumenta musices sacrae in Polonia* — red. X. Surzyński.

15. *Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej* (Publications de la musique ancienne polonaise) red. A. Chybiński i K. Sikorski, od r. 1928.

16. *Wydawnictwa kompletne dzieł mistrzów*. Szczegółowy wykaz podaje leksykon Riemanna pod „Gesamtausgaben“.

V.

Filozofja muzyki.

1. Dzieła o estetyce ogólnej Herdera, Schopenhauera, Herbarta, Lotze'go, Fechnera, Wundta, Lippsa, Volkelta, Lange'go.

2. *Volkelt Johannes*. System der Ästhetik, 1905.

3. *Moos Paul*. Volkelt's Einfühlungstheorie, Riemann — Festschrift, 1909.

4. *Moos Paul*. Volkelt's ästhetische Normen, Liliencron — Festschrift, 1910.
5. *Worringer Wilhelm*. Abstraktion und Einfühlung — München, 1911.
6. *Dessoir Max*. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft — Berlin. 1906, 1923.
7. *Lipps Theodor*. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst — Leipzig, 903—1906.
8. *Wundt Wilhelm*. Grundriss der Psychologie, 1893—1907.
9. *Meumann Ernst*. Einführung in die Ästhetik der Gegenwart — Leipzig, 1912.
10. *Meumann Ernst*. System der Ästhetik — Leipzig, 1914.
11. *Schnyder Otto*. Grundzüge einer Philosophie der Musik — Frauenfeld, 1915.
12. *Moos Paul*. Die Philosophie der Musik — Stuttgart, 1922.
13. *Hanslick Eduard*. Vom Musikalisch-Schönen, B. u. H.
14. *Riemann Hugo*. Elemente der musikalischen Ästhetik, 1900.
15. *Riemann Hugo*. Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musikästhetik, Hesse — Berlin.
16. *Riemann Hugo*. Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, Peters-Jahrbuch, 1914/15, 1916.
17. *Hausegger Friedrich*. Musik als Ausdruck — Wien.
18. *Müller — Freienfels Richard*. Psychologie der Kunst — Leipzig, 1922.
19. *Wallaschek Richard*. Psychologie und Pathologie der Vorstellung — Leipzig, 1905.
20. *Deri Max*. Versuch einer psychologischen Kunstlehre — Stuttgart.
21. *Seachore C. E.* The psychology of music talent — Boston, 1914.

22. *Schmitz Eugen*. Musikästhetik — B. u. H., 1915.
23. *Moos Paul*. Psychologische Musikästhetik — Z. I. M. IX 3.
24. *Lalo Charles*. Esquisse d'une esthétique musicale scientifique — Paris, 1908.
25. *Lalo Charles*. Introduction à l'esthétique — Paris, 1912, 1925.
26. *Closson Ernest*. Éléments d'esthétique musicale — Bruxelles, 1916.
27. *Closson Ernest*. Esthétique musicale — Bruxelles, 1922.
28. *Bazaillas Albert*. Musique et conscience — Paris, 1908.
29. *Combarieu Jules*. La musique, ses lois, son évolution — Paris.
30. *Poirée Élie*. Essais de technique et d'esthétique musicales — Paris, 1922.
31. *Lasserre Pierre*. Philosophie du gout musical — Paris, 1922.
32. *Croce Benedetto*. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale — Bari, 1912.
33. *Chiselotti Oscar*. L'evolutione nella musica: appunti sulla teoria di H. Spencer — Torino, 1911.
34. *Liuzzi Fernando*. Estetica della musica — Firenze, 1923.
35. *Müller — Freienfels Richard*. Das Denken und die Phantasie — Leipzig, 1924.
36. *Mersmann Hans*. Angewandte Musikästhetik — Berlin, 1929.
37. *Pole William*. The philosophy of music — London, 1924.
38. *Britan Halbert Hains*. The philosophy of music — New York — London (Green).

39. *Riemann Hugo*. Musikalische Logik (Geschichte der Musiktheorie) — Berlin—Hesse.

40. *Harburger Walter*. Die Metalogik — München, 1920.

41. *Łosiew A*. Muzyka kak predmiot logiki — Moskwa 1927.

— —

42. *Herder Johann Gottfried*. Wirkt die Musik auf Denkungsart und Sitten? — Leipzig, 1801.

43. *Abert Hermann*. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik — Leipzig 1889.

44. *Schucht J*. Die ethische Wirkung der Musik und das Moralprinzip in der Kunst, N. Z. M. 1881.

45. *Cassel Paulus*. Die Musik und ihr Einfluss auf die Menschen — Berlin, 1882.

46. *Kassner Rudolf*. Die Moral der Musik, Leipzig 1912.

47. *Sauer Wilhelm*. Philosophie der Zukunft — Stuttgart, 1926.

— —

48. *De Chabanon*. Observations sur la musique et principalement sur la metaphysique de l'art — Paris, 1779.

49. *Seydel Martin*. Arthur Schopenhauer's Metaphysik der Musik — Leipzig 1894.

50. *Mey Kurt*. Die Musik als tönende Weltidee (I Die metaphysischen Urgesetze der Melodik) 1901.

51. *Volckelt Johannes*. System der Ästhetik. Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik — München, 1905, 1924.

52. *Stege Fritz*. Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik — Münster, 1925.

VI.

Muzykologja przyrodnicza.

Akustyka.

1. *Tyndall John*. Sound — London. (również w tłumaczeniu francuskim i niemieckim (3. wydanie 1897).

2. *Riemann Hugo*. Handbuch der Akustik — Leipzig 1891, 3. wyd. Hesse 1921.
3. *Riemann Ludwig*. Populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik, 1896.
4. *Stumpf Karl* (z współudziałem licznych fachowców) Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft (od r. 1898 wydano 9 zeszytów).
5. *Jonquière Alfred*. Grundriss der musikalischen Akustik — Leipzig 1898.
6. *Klimpert R.* Lehrbuch der Akustik — 1904/07.
7. *Starke H.* Physikalische Musiklehre — Leipzig, 1908.
8. *Auerbach Felix*. Handbuch der Physik (II Tom). — Leipzig, 1909.
9. *Ang'as J.* Précis d'acoustique physique, musicale, physiologique — Paris 1910.
10. *Schäfer Karl Ludolf*. Musikalische Akustik — Goeschen — Leipzig, 1910.
11. *Bouasse K.* Acoustique générale — Paris 1926.

Instrumentologja

1. *Hart John Thomas*. The Violin, its famous Makers and their Imitators — London, 1875, oraz późniejsze wydania powiększone.
2. *Vidal S. H.* Les instruments à archet — Paris, 1876/78.
3. *Valdrighi Luigi F.* Nomocheliurgografia antica e moderna — 1884, 1888, 1894.
4. *Piccolellis Giovanni*. Liutai antiqui e moderni — Firenze, 1885/86.
5. *Grillet Laurent*. Les ancêtres du violon et du violoncelle — Paris 1901.
6. *Lüttgendorf Willibald*. Die Lauten — und Geigenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart — Frankfurt a. M., 1904 — ostatnie wydanie 1922.
7. *Mahillon Victor*. Les instruments à vent — Bruxelles, 1907.

8. *Schlesinger Kathleen*. The Instruments of the Orchestra and the Precursors of the Violin Family — London, 1910.
9. *Sachs Curt*. Reallexikon der Musikinstrumente — Berlin, 1913.
10. *Hornbostel E. M. und Sachs Curt*. Systematik der Musikinstrumente — Ztschr. für Ethnologie Nr. 4/5, 1914.
11. *Sachs Curt*. Handbuch der Musikinstrumentenkunde — Berlin 1920.
12. *Bouasse H*. Acoustique. Cordes et membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes — Paris, 1927.
13. *Bouasse H*. Tuyaux et résonateurs. Introduction à l'étude des instruments à vent — Paris, 1928.
14. *Teuchert Emil u. Haupt E. W.* Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild — Leipzig, B. u. H.
15. *Böhm Theobald*. Über den Flötenbau und die neueste Verbesserung derselben — Mainz 1847.
16. *Schwedler Maximilian*. Die Flöte und das Flötenspiel — 3. wyd. 1923.
17. *Pontécouant A*. Organographie — Paris, 1861.
18. *Blüthner H. u. Gretschel H*. Lehrbuch des Piano-fortebaues 1875, 1909.
19. *Hipkins A. J.* Description and History of the Pianoforte — London, New York, 1896.
20. *Cesi B*. Storia del pianoforte, 1903.
21. *Goebel J*. Grundzüge des modernen Klavierbaues — 3. wyd. 1923.
22. *Cellier Alex*. L'orgue moderne — Paris, 1913.
23. *Locher C*. Die Orgelregister und ihre Klangfarben — Bern, 1887 — wydanie 5., 1923 (Dobler).
24. *Mahrenholz Christhard*. Die Orgel-Register, ihre Geschichte und ihr Bau — Kassel, 1928.

Psychofizjologja

1. *Helmholtz Hermann*. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik — Braunschweig, 1863, 1913.

2. *Mach Ernst*. Einleitung in die Helmholtzsche Theorie der Musik — Graz, 1866.

3. *Stumpf Karl*. Tonpsychologie — Leipzig, 1883, 1890.

4. *Wundt Wilhelm*. Grundzüge der physiologischen Psychologie — Leipzig, 1918.

5. *Révész Géza*. Zur Grundlegung der Tonpsychologie — Leipzig, 1913.

6. *Schaefer K. L.* Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage — Leipzig, 1915.

7. *Bekker Paul*. Von den Naturreichen des Klanges (Grundriss einer Phänomenologie der Musik) — Stuttgart 1924.

8. *Peters Illo*. Die Grundlagen der Musik. Einführung in ihre mathematisch-physikalischen und physiologisch-psychologischen Bedingungen — Leipzig, 1927.

Ważne prace z zakresu fenomenologii muzycznej zawierają pisma: 1) Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 2) Zeitschrift für Psychologie und Physiologie. 3) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 4) Archiv für die gesamte Physiologie. 5) Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.

Muzykologja porównawcza

1. *Aubry Pierre*. Essais de musicologie comparée — Paris, 1903.

2. *Tiersot Julien*. Notes d'ethnographie musicale — Paris, 1905.

3. *Stumpf Carl*. Die Anfänge der Musik — Leipzig 1911.

4. *Lach Robert*. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie — Leipzig 1913.

5. *Riemann Hugo*. Volkloristische Tonalitätsstudien — Leipzig, 1916.

6. *Lach Robert*. Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme — Wien, 1924.

7. Sammelbände zur vergl. Musikwissenschaft (od r. 1922), red. Stumpf Carl i Hornbostel E. M.

Dwa następne działy bibliografii uzupełniają się organicznie. Z tabeli orientacyjnej (fig. 3) wynika jednoznacznie, że teoria techniki artystycznej i praktyka muzyczna pozostają do siebie w stosunku refleksów zwierciadłowych. Teoria jest odbiciem doświadczeń praktycznych, praktyka konsekwencją norm teoretycznych. Jedna i druga przenikają się wzajemnie, często łączą się w jednolitą wartość. Dlatego w dziale VII. znajdują się dzieła wyraźnie spekulatywne oraz teorytyczno-praktyczne, ważne w równym stopniu dla teoretyka i praktyka; natomiast dział VIII podaje przedewszystkiem prace z tendencją wyłącznie praktyczną w znaczeniu „rzemiosła” kompozytorskiego i wykonawczego, pozatem literaturę odnoszącą się do krytyki (niehistorycznej) i pedagogiki. Niekiedy powstaje trudność w przeprowadzeniu linii demarkacyjnej między przedmiotami bibliografii VII i VIII, jednak myślący i nieuprzedzony czytelnik zorientuje się według treści.

VII.

Teoria techniki artystycznej

(twórczej i odtwórczej).

Teoria melodyki.

1. *Reicha Anton*. Traité de mélodie, abstraction faite des ses rapports avec l'harmonie — Paris, 1814, 1832, 1911.
2. *Riemann Hugo*. Die Elemente der musikalischen Ästhetik — Berlin—Stuttgart, 1900.
3. *Weinmann Felix*. Zur Struktur der Melodie — München, 1904.
4. *Lach Robert*. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie. — Leipzig, 1913.
5. *Kurth Ernst*. Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts. — Bern, 1917, 3 wyd. 1927.
6. *Toch Ernst*. Melodielehre. — Berlin—Hesse, 1923.

7. *Hoffmann Ernst*. Das Wesen der Melodie. — Leipzig, 1924.

8. *Klebs Paul*. Von der Melodie und dem Aufbau der musikalischen Formen. — Kassel, 1928.

Teorja rytmiki i metryki w związku z dynamiką i agogiką.

1. *Hauptmann Moritz*. Natur der Harmonik und Metrik — Leipzig, 1853, 1873.

2. *Wundt Wilhelm*. Physiologische Psychologie. — Leipzig, 1874, 1902.

3. *Riemann Hugo*. Musikalische Dynamik und Agogik. — Hamburg, 1884.

4. *Meumann Ernst*. Untersuchung zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus — 1894.

5. *Bücher Karl*. Arbeit und Rhythmus. — Leipzig, 1894, 4 wyd. 1909.

6. *Riemann Hugo*. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. — Leipzig, 1903.

7. *Avogardo C*. Teoria musicale del ritmo e rima, 1910.

8. *Riemann Hugo*. Handbuch der Phrasierung. — 3 wyd. Hesse—Berlin, 1912.

9. *Wiehmayer Theodor*. Musikalische Rhythmik und Metrik. — Magdeburg, 1917.

10. *Petersen Eugen*. Rhythmus. — Berlin, 1917.

11. *Dumesnil René*. Le rythme musicale. Essai historique et critique. — Paris, 1921.

12. *Refardt Edgar*. Studien über den Rhythmus. Bulletin de la Societé „Union musicologique“ III — 1923.

13. Vorträge und Verhandlungen zum Problemkreis des Rhythmus auf dem III Kongress für Aesth. und allg. Kunstwissenschaft — 1927.

14. Rozprawy w „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, Riemann—Festschrift, Archiv für die gesamte Psychologie, III Kongress der IMG, Zeitschrift für Musikwissen-

schaft, Archiv für Musikwissenschaft (Kamieński = Tempo rubato, 1918/19).

Teorja harmoniki.

1. *Fétis François Joseph*. Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie 1844, 1861, wyd. 11 — Paris, 1875.

2. *Hauptmann Moritz*. Natur der Harmonik und Metrik — Leipzig.

3. *Oettingen Arthur*. Harmoniesystem in dualer Entwicklung — Dorpat und Leipzig, 1866.

4. *Riemann Hugo*. Die Natur der Harmonik — Leipzig, 1882.

5. *Riemann Hugo*. Handbuch der Harmonielehre — Leipzig, 1887, wyd. VIII, 1920.

6. *Capellen Georg*. „Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann's — NZFM, 1901.

7. *Gevaert François Auguste*. Traité d'harmonie théorique et pratique. — Bruxelles, 1905/07.

8. *Schenker Heinrich*. Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Phantasien I) — 1906.

9. *Mayrhofer Robert*. Psychologie des Klanges und die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre nebst den Grundlagen der klanglichen Aesthetik — Leipzig, 1907.

10. *Capellen Georg*. Fortschrittliche Harmonie und Melodielehre — Leipzig, 1908.

11. *Schmitz Eugen*. Harmonielehre als Theorie, Aesthetik und Geschichte der musikalischen Harmonik — Kempten, 1911.

12. *Alaleona Domenico*. L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupore. — RMI, 1911.

13. *Schönberg Arnold*. Harmonielehre — Wien U. E. 1911, 3 wyd. 1922.

14. *Kurth Ernst*. Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme — Bern 1913.

15. *Oettingen Arthur*. Das duale Harmoniesystem — Leipzig, 1913, (patrz wyżej).

16. *Hull Arthur Eaglefield*. Modern Harmony — its explanation and application — London, 1914, 3 wyd. 1924.

17. *Kurth Ernst*. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan — Hesse—Berlin, 1920. 3 wyd. 1927.

18. *Karg-Elert Sigfrid*. Die Grundlagen der Musiktheorie: II Harmonielehre — Leipzig, 3 wyd. 1922.

19. *Achtelik Josef*. Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien — Leipzig, 1922, 1928.

20. *Gimert Herbert*. Atonale Musiklehre — Leipzig, 1924.

21. *Hába Alois*. Neue Harmonielehre — Leipzig, 1927.

22. *Erpf Hermann*. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik — Leipzig, B. u. H., 1927.

Teorja kontrapunktu.

a) Kontrapunkt staroklasyczny.

1. *Fux Johann Joseph*. Gradus ad Parnassum — 1725.

2. *Cherubini Maria Luigi*. Cours de contrepoint et de fugue — Paris.

3. *Fétis F. J.* Traité de la fugue et du contrepoint — Paris, 1825, 1846.

4. *Bellermann Heinrich*. Der Kontrapunkt — Berlin, 1846. 4 wyd. 1901.

b) Kontrapunkt nowoczesny.

5. *Riemann Hugo*. Grosse Kompositionslehre II. Der polyphone Satz — Berlin, 1903.

6. *Schenker Heinrich*. Kontrapunkt (Neue mus. Theorien und Phantasien) I 1910, II 1920.

7. *Kurth Ernst*. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie — Bern, 1917.

Teorja formy i stylu w muzyce.

1. *Riemann Hugo*. Grosse Kompositionslehre — Berlin I 1902, II 1903, III 1913.
2. *Adler Guido*. Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils — Leipzig 1911.
3. *Emmanuel Maurice*. Histoire de la langue musicale — Paris, 1911.
4. *Parry Charles H. H.* Style in Musical Art — Oxford, 1911.
5. *Griesbacher Peter*. Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre — Regensburg, 1913/14.
6. *Erpf Hermann*. Der Begriff der musikalischen Form, — Leipzig, 1914.
7. *Mies Paul*. Werdegang und Eigenschaften der Definition in der musikalischen Stilkunde — Leipziger Kongressbericht — 1925.
8. *Becking Gustav*. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle — Augsburg, 1928.

Teorja ogólna.

1. *Riemann Hugo*. — Geschichte der Musiktheorie — Hesse—Berlin, 1898, 2 wyd. 1921.
2. *Rietsch Heinrich*. Grundlagen der Tonkunst — Leipzig—Berlin, 1907, 2 wyd. 1918.
3. *Riemann Hugo*. Grundriss der Musikwissenschaft — Leipzig, 4 wyd. 1928. (Wolf Johannes).

Semejografja.

1. *Riemann Hugo*. Kompendium der Notenschriftkunde — Regensburg, 1910.
2. *Wolf Johannes*. Handbuch der Notationskunde — Leipzig, I 1913, II 1919,

Teorja sztuki wykonawczej.

1. *Mathis Lussy*. Traité de l'expression musicale — Paris 1873, 7 wyd. 1897.
2. *Mathis Lussy*. L'anacrouse dans la musique moderne — Paris, 1903.
3. *Dannreuther Edward*. Musical ornamentation — London, 1893—1895.
4. *Goldschmidt Hugo*. Die Lehre von der vokalen Ornamentik — Charlottenburg, 1907.
5. *Beyschlag Adolf*. Die Ornamentik der Musik. — Leipzig, 1908.
6. *Lach Robert*. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. — Leipzig, 1913.

1. *Kullak Adolf*. Die Ästhetik des Klavierspiels — wyd. VI opracowane i najnowszemi teorjami uzupełnione przez Waltera Niemanna. — Leipzig, 1916.
2. *Calland Elisabeth*. Die Deppesche Lehre des Klavierspiels. — Magdeburg, 1897, IV wyd. 1912.
3. *Calland Elisabeth*. Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen — Magdeburg, 1910 II wyd. 1919.
4. *Brée Malwine*. Die Grundlagen der Methode Leszytycki — IV wyd. Augsburg, 1910.
5. *Breithaupt Rudolf Maria*. Die natürliche Klaviertechnik — Leipzig, 1905/6, ostatnie wydanie 1925.
6. *Kreutzer Leonid*. Das normale Klavierpedal — B. u. H. 1915, 1928.
7. *Kreutzer Leonid*. Das Wesen der Klaviertechnik — Hesse, Berlin, 1923.
8. *Bardas Willy*. Zur Psychologie der Klaviertechnik (Schnabel) — Berlin, 1927.

1. *Schröder Carl*. Handbuch des Violinspiels — Berlin, Hesse, 5 wyd.

2. *Grünberg Max*. Methodik des Violinspiels — Leipzig, B. u. H. II wyd. 1926.

3. *Flesch Carl*. Die Kunst des Violinspiels — Leipzig, I 1923, II 1928.

— —

1. *Schröder Carl*. Handbuch des Violoncellospiels — Hesse, Berlin, 4 wyd.

2. *Forino Luigi*. La tecnica razionale e progressiva del violoncellista — Milano, 1919.

3. *Becker Hugo und Rynar Dago*. Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels — Wien, U. E. 1929.

— —

1. *Garcia Manuel*. Traité complet du chant — Paris, 1847.

2. *Lankow Anna*. Die Wissenschaft des Kunstgesanges — Leipzig, 1905.

3. *Reinecke Wilhelm*. Die Kunst der idealen Tonbildung — Leipzig, 1906, V wyd. 1926.

4. *Forchhammer Jörgen*. Theorie und Technik des Singens und Sprechens — Leipzig, 1921.

5. *Frossard H. J.* La science et l'art de la voix — Paris, 1927.

6. *Labriet A.* — *Raoul Husson*. Le chant scientifique — Nancy, 1926..

7. *Silva Giulio*. Il maestro di canto — Torino, 1927.

8. *Granier Jules*. Le chant moderne — Paris, 1928.

— —

1. *Berlioz Hector*. Le chef d'orchestre — Paris, 1844

2. *Wagner Richard*. Über das Dirigieren — 1869. (Gesammelte Schriften, tom VIII).

3. *Weingartner Felix*. Über das Dirigieren — Leipzig, 1895, V wyd. 1920.

4. *Schröder Karl*. Handbuch des Dirigierens und Taktierens — 1889, wyd. VII — Berlin, Hesse.

5. *Laser Arthur*. Der moderne Dirigent — Leipzig, 1904.

6. *Kufferath Maurice*. L'art de diriger l'orchestre — Paris, 1909.

7. *Cahn-Speyer Rudolf*. Handbuch des Dirigierens — Leipzig, 1919.

8. *Scherchen Hermann*. Lehrbuch des Dirigierens — Leipzig, 1929.

VIII.

Praktyka muzyczna.

a) Kompozycja.

Melodyka.

1. *Bussler Ludwig*. Elementarmelodik — Berlin, 1879.

2. *Cremer E.* L'analyse et la composition mélodique — Parys, 1898.

3. *Riemann Hugo*. Handbuch der Kompositionslehre — Berlin—Hess, wyd. IX, 1928.

4. *Toch Ernst*. Melodielehre — Berlin—Hesse, 1923.

Zasady muzyki.

1. *Bussler Ludwig*. Musikalische Elementarlehre — Berlin, wyd. XVI, 1926.

2. *Riemann Hugo*. Allgemeine Musiklehre — Hesse, wydanie VIII.

3. *Krehl Stephan*. Allgemeine Musiklehre — Berlin—Leipzig—Göschel, wyd. II, 1921.

Harmonja.

1. *Bussler Ludwig*. Praktische Harmonielehre — Berlin, wyd. IX, 1920 (Leichtentritt).

2. *Prout Ebenezer*. Harmony — London, 1903.

3. *Louis und Thouille*. Harmonielehre — Stuttgart, wyd. VIII, 1924.

4. *Krehl Stephan*. Harmonielehre — Leipzig—Göschel.
5. *Riemann Hugo*. Handbuch der Harmonielehre — Berlin—Hesse, wyd. X, 1926.
6. *Reger Max*. Beiträge zur Modulationslehre — Leipzig, wyd. XVI, 1922.
7. *Weigl Bruno*. Harmonielehre — Mainz, 1925.

Kontrapunkt.

1. *Jadassohn Salomon*. Lehrbuch des Kontrapunkts — Leipzig, wyd. VII, 1927.
2. *Bussler Ludwig*. Kontrapunkt und Fuge — Berlin, wyd. II, 1912.
3. *Riemann Hugo*. Lehrbuch des Kontrapunkts — Leipzig, wyd. IV—VI, 1921.
4. *Prout Ebenezer*. Counterpoint — London, 1890.
5. *Prout Ebenezer*. Double Counterpoint and Canon — London, 1891.
6. *Prout Ebenezer*. Fugue — London, 1891.
7. *Gédalge André*. Traité de la Fugue — Paris, 1901.
8. *Draeseke Felix*. Der Gebundene Stil, 1902.
9. *Griesbacher Peter*. Kontrapunkt — Regensburg, 1910.
10. *Krehl Stephan*. Kontrapunkt — Leipzig—Göschel, 1912.
11. *Krehl Stephan*. Fuge — Leipzig—Göschel, 1908.
12. *Knorr Iwan*. Lehrbuch der Fugenkomposition — Leipzig—B. u. H., 1911.

Formy muzyczne.

1. *Bussler Ludwig*. Musikalische Formenlehre — Berlin, wyd. III, 1909 (Leichtentritt).
2. *Jadassohn Salomon*. Die Formen in den Werken der Tonkunst — Leipzig, wyd. IV, 1910.
3. *Prout Ebenezer*. Form — London, 1893.
4. *Prout Ebenezer*. Applied Forms — London, 1894.

5. *d'Indy Vincent*. Cours de composition musicale — Paris, I 1902, II 1909.
6. *Riemann Hugo*. Grosse Kompositionslehre — Berlin, I 1902, II 1903, III 1913.
7. *Riemann Hugo*. Grundriss der Kompositionslehre — Berlin—Hesse, wyd. IX, 1926.
8. *Krehl Stephan*. Musikalische Formenlehre — Leipzig—Goeschen, wyd. II. 1917.
9. *Stöhr Richard*. Musikalische Formenlehre — Leipzig, wyd. III. 1919.
10. *Leichtentritt Hugo*. Musikalische Formenlehre — Leipzig—B. u. H., wyd. III. 1927.

Instrumentacja.

1. *Berlioz Hector*. Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration — Paris, 1844, wyd. X, oraz dodatek; Le chef d'orchestre i Les nouveaux instruments.
2. *Berlioz Hector* — *Weingartner Felix*. Grosse Instrumentationslehre — Leipzig, 1904.
3. *Berlioz H.* — *Strauss*. Instrumentationslehre — Leipzig, 1905.
4. *Widor Ch. M.* La technique d'orchestre moderne. jako dodatkowe studjum do Berlioza Traité d'Instrumentation,
5. *Riemann Hugo*. Handbuch der Musikinstrumente — Berlin—Hesse, 1888, wyd. IX, 1928.
6. *Gevaert François Auguste*. Nouveau traité d'instrumentation — Paris, 1885.
7. *Gevaert F. A.* Cours méthodique d'orchestration — Paris, 1890.
8. *Hofmann Richard*. Praktische Instrumentationslehre — Leipzig, 1893—1913 (tomów 7).
9. *Prout Ebenezer*. The Orchestra — London, 1898—1899.
10. *Ergo Emil*. Dans les propylées de l'instrumentation — Bruxelles 1908.

Czytanie i granie partytury.

Fétis F. J. Traité de l'accompagnement de la partition — Paris, 1825.

2. *Riemann Hugo.* Anleitung zum Partiturspiel — Berlin—Hesse, wyd. III, 1920.

3. *Gál Hans.* Anleitung zum Partiturlesen — Wien, 1923,

b) Sztuka wykonawcza.

Literatura szkół i różnorodnych książek i nut, odnoszących się do nauki gry instrumentalnej i śpiewu jest rozpowszechniona w osobnych znanych bibliografiach, a wybór prac najlepszych staje się zadaniem niewykonalnym z powodu zbyt wielkiej ilości dzieł, nagromadzonych od wieków w każdym niemal kraju o wybitnej kulturze muzycznej. Najważniejsze książki i broszury z zakresu sztuki kapelmistrzowskiej oraz teorii i metodyki gry i śpiewu podałem w rozdziale poprzednim.

c) Krytyka muzyczna.

Krytyka, jako zasadnicza metoda badań historycznych i estetycznych należy do zadań historii i filozofii. Tu chodzi jedynie o cel praktyczny, jakim jest pośrednictwo między aktywnością procesu twórczego i odtwórczego a biernością mas lub jednostek słuchających. O istocie takiej krytyki utylitarnej w znaczeniu ogólnospołecznym jest mowa na str. 41.

1. Pisma E. T. A. Hoffmanna, Schumanna, Berlioza, Hanslicka, Kretzschmara, Korngolda, Bekkera, Weissmanna, Belajewa, Riesemanna, Prunières'a, Coeuroy'a, Denta i wielu innych.

2. *Setaccioli Giacomo.* Studi e conferenze di critica musicale — Roma, 1923.

3. *Calvocoressi Michel S.* The Principles and Methods of Musical Criticism — London, 1923.

4. *Springer Hermann.* Normen und Fehlerquellen der Musikkritik — Berlin, 1924.

5. *Friedland Martin.* Kritik als Kulturphilosophisches Problem — Berlin, 1925.

d) Pedagogika muzyczna.

Liczne podane w rozdziałach VII i VIII książki pedagogiczne, przeznaczone dla kształcenia w poszczególnych przedmiotach teoretycznych i praktycznych są wynikami celowej metodyki i dydaktyki. Tu następują dzieła o istocie pedagogiki muzycznej, oraz specjalne systemy umuzykalnienia:

Dzieła i rozprawy o pedagogice muzycznej.

1. *Below C.* Leitfaden der Pädagogik — Leipzig—B. u. H., 1907, wyd. II 1912.

2. *Eichberg Richard.* Pädagogik für Musiklehrer — Leipzig—B. u. H., 1914, wyd. I. 1928.

3. *Jöde Fritz.* Musikalische Jugendkultur — Hamburg, 1918 (wyczerpane).

4. *Jöde Fritz.* Pädagogik eines Wesens — Hamburg, 1919 (wyczerpane).

5. *Jöde Fritz.* Musik und Erziehung — Wolfenbüttel, 1920.

6. *Kestenberg Leo.* Musikerziehung und Musikpflege — Leipzig, 1921, wyd. II 1927.

7. *Alaleona Domenico.* Educazione musicale del popolo e sua organizzazione nella scuola e nella vita cittadina — Torino, 1921.

8. *Reuter Fritz.* Musikpädagogik in Grundzügen — Leipzig, 1926.

9. *Jöde Fritz.* Das schaffende Kind in der Musik — Wolfenbüttel, 1927.

10 *Kestenberga Leo u. Günther Walter*. Der Musiklehrer, Berlin, wyd. III, 1928.

11. *Preusner Eberhard*. Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik — Leipzig, 1929.

12. *Reuter Fritz*. Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen — Stuttgart, 1929.

Systemy umuzykalnienia.

1. *Galin Pierre*. Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique, 1818.

2. *Galin — Lemoine*. Méthode du Méloplast — Paris, 1824/1831.

3. *Chevé Emile*. Méthode Galin—Chevé — Paris, 1846.

4. *Chevé Emile*. Méthode élémentaire de musique vocale — 1844, wyd. VI, 1854.

5. Prace *Johna Curwen'a* o metodzie Tonic—Solfa.

6. *Lavignac Alexandre*. Cours complet théorique et pratique de dictée musicale — Paris, 1882.

7. *Riemann Hugo*. Handbuch des Musikdiktats (Systematische Gehörsbildung) — Berlin—Hesse, 1889, obecnie wyd. VII.

8. *Prinz E*. Ausführliche Darstellung eines Lehrverfahrens zur Bildung des musikalischen Gehörs — Leipzig, 1907.

9. *Mengewein Carl*. Die Ausbildung des musikalischen Gehörs — Leipzig—B. u. H., 1908.

10. *Gusinde Alois*. Übungsschule für musikalische Gehörsbildung — Leipzig—B. u. H., 1911.

11. *Schering Arnold*. Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören — Leipzig, 1911, wyd. IV, 1923.

12. *Eitz Carl*. Bausteine zum Schulgesang — Unterricht im Sinne der Tonwortmethode — Leipzig, 1911.

13. *Eitz Carl*. Der Gesangunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung — Leipzig, 1914.

14. Do rozbudowy metody Eitza przyczyniły się prace *Heulera, Messmera, Bennedika, Götza, Kocha i Strube'go*.

15. *Gédalge André*. L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille I — Paris, 1922.

16. *Jaques Da'croze Emile*. Le rythme, la musique et l'éducation — 1922.

17. *Gabeaude Alice*. Cours de dictée musicale complet et progressif — Paris, 1928.

18. *Reuter Fritz*. Praktische Gehörbildung — Leipzig, 1929.

IX.

Socjologia muzyczna.

1. *Bücher Karl*. Arbeit und Rhythmus — Leipzig, 1896, wyd. VI, 1924.

2. *Bellaigue Camille*. Die Musik vom soziologischen Standpunkt — Allgm. MZ, 1901.

3. *Allfeld Philipp*. Die Gesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht — München, 1901.

4. *Kretzschmar Hermann*. Musikalische Zeitfragen — Leipzig, 1903.

5. *Heuss Alfred*. Gründe der sozialen Stellung des Musikerstandes — NZM, 1904.

6. *Hoffmann W.* Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts mit besonderer Berücksichtigung der Melodie — Leipzig, 1908.

7. *Storck Karl*. Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens — Stuttgart, 1911.

8. *Krehl Stephan*. Musikerelend. Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf — Leipzig, 1912.

9. *Pannier Karl*. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht — München, 1913.

10. *Bekker Paul*. Das deutsche Musikleben. Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung — Berlin, 1916.
11. *Cohn Arthur Wolfgang*. Das Tonwerk im Rechtssinne — Berlin, 1917.
12. *Hänger Wilhelm*. Die Musikinstrumenten-Industrie — Tübingen, 1919.
13. *Durand Jaques*. Cours professionnel à l'usage des employés du commerce de musique — Paris.
14. *Lalo Charles*. L'art et la vie sociale — Paris, 1921.
15. *Weber Max*. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik — München, 1921.
16. *Elster Alexander*. Sexual-Soziologie der Musik — Bonn, 1925.
17. *Lunaczarskij A. W.* Woprosy socjologii muzyki — Moskwa, 1927.
18. *Barnes E. N. C.* Music as an educational and social asset — Philadelphia, 1927.
19. *Wyrick Ambrose*. Music and its relations to business — Chicago, 1927.
20. *Goldbaum Wenzel*. Urheberrecht und Urhebervertrag — Berlin, wyd. II, 1927.
21. *Van de Velde Ernest*. Comment on fonde une société musicale — Tours, 1928.

X.

Historja muzyki.

Dzieła naukowe o historii muzyki powszechnej.

- Ambros August Wilhelm*. Geschichte der Musik — Leipzig, 1862—1881, oraz V tom przykładów (Otto Kade).
2. *Riemann Hugo*. Handbuch der Musikgeschichte — Leipzig, 1904—1913; nowe wydanie 1921/23.

3. *Oxford History of Music*. (I—II: Wooldrigde H. E.; III: Parry H. H.; IV: Fuller-Maitland; V: Hadow H. W.; VI: Dannreuther E.) — Oxford, 1901—1905.

4. *Encyclopédie de la musique* I partie: Histoire de la musique (Lavignac — de la Laurencie) — Paris.

5. *Combarieu Jules*. Histoire de la musique — Paris, 1913—1920.

6. *Adler Guido*. Handbuch der Musikgeschichte — Frankfurt a. M., 1924.

7. *Bücken Ernst*. Handbuch der Musikwissenschaft (drukuje się w częściach od r. 1927) — Wildpark—Potsdam.

Kompendja historii muzyki.

1. *Dommer Arrey — Schering Arnold*. Handbuch der Musikgeschichte — Leipzig, 1914.

2. *Riemann Hugo*. Handbuch der Musikgeschichte — Berlin—Hesse, wyd. IX, 1922.

3. *Riemann Hugo*. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen — Leipzig, B. u. H. wyd. V, 1922.

4. *Naumann Emil — Schmitz Eugen*. Illustrierte Musikgeschichte — Stuttgart—Leipzig, wyd. III, 1918.

5. *Prosnitz Adolf*. Kompendium der Musikgeschichte — Wien, wyd. III, 1920 (Mandyczewski).

6. *Bellaigine Camille*. Les époques de la musique — Paris, 1909.

7. *Einstein Alfred*. Musikgeschichte und Beispielsammlung — Leipzig, wyd. III, 1927.

8. *Wolf Johannes*. Musikgeschichte in allgemein verständlicher Form — Leipzig, 1926/28.

9. *Kahnt Gustav*. Bider-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss — Berlin, 1912.

10. *Schering Arnold*. Tabellen zur Musikgeschichte — Leipzig, wyd. III, 1921.

11. *Riemann Hugo*. Musikgeschichte in Beispielen (objaśnienia A. Scheringa) — Leipzig, B. u. H., wyd. IV. 1929.

Istota i metodyka muzykologii historycznej.

1. *Riemann Hugo*. Grundriss der Musikwissenschaft — Leipzig, wyd. IV (Wolf).

2. *Schiedermair Ludwig*. Einführung in das Studium der Musikgeschichte — München, wyd. II, 1924.

3. *Adler Guido*. Methode der Musikgeschichte — Leipzig, 1919.

4. *Wellesz Egon*. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung — AfM, 1918/19.

5. *Kretzschmar Hermann*. Einführung in die Musikgeschichte — Leipzig, 1920.

6. *Nef Karl*. Einführung in die Musikgeschichte — Basel, 1920.

Monografie historyczne o ewolucji form i stylów, notacji i teorii muzyki.

Pod redakcją Hermanna Kretzschmara ukazał się nakładem Breitkopfa i Härtla cykl prac monograficznych p. t. „*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*“ w następującym porządku:

1. *Schering Arnold*. Geschichte des Instrumentalkonzerts — 1905, wyd. II, 1927.

2. *Leichtentritt Hugo*. Geschichte der Motette — 1908.

3. *Schering Arnold*. Geschichte des Oratoriums — 1911.

4. *Kretzschmar Hermann*. Geschichte des neuen deutschen Liedes — 1911.

5. *Schmitz Eugen*. Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, 1914.

6. *Kretzschmar H.* Geschichte der Oper — 1919.

7. *Kretzschmar H.* Einführung in die Musikgeschichte — 1920.
8. *Wolf Johannes.* Handbuch der Notationskunde — I 1913, II 1919.
9. *Bolstiber Hugo.* Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen — 1913.
10. *Schünemann Georg.* Geschichte des Dirigierens — 1913.
11. *Wagner Peter.* Geschichte der Messe — 1913.
12. *Sachs Curt.* Handbuch der Musikinstrumenten Kunde — 1920.
13. *Aber Adolf.* Handbuch der Musikkultur — 1922.
14. *Nef Karl.* Geschichte der Sinfonie und der Suite —

Cykl powyższy uzupełniają monografie:

15. *Kretzschmar Hermann.* Führer durch den Konzertsaal — Leipzig, ostatnie wydanie, 1920/21.
16. *Klauwell Otto.* Geschichte der Sonate — Köln, 1899.
17. *Gascue F.* Historia de la sonata — San Sebastian, 1911.
18. *Klauwell Otto.* Geschichte der Programmmusik — Leipzig, 1910.
19. *Jolizza W. K.* Das Lied und seine Geschichte — Wien, 1910.
20. *Wagner Peter.* Einführung in die gregorianischen Melodien — Leipzig, 1911—1911.
21. *Wolf Johannes.* Geschichte der Notationskunde — Leipzig, 1913—1919.
22. *Wolf Johannes.* Musikalische Schrifftafeln — Leipzig, 1923.
23. *Riemann Hugo.* Geschichte der Musiktheorie — Leipzig, wyd. II, 1921.
24. *Adler Guido.* Der Stil in der Musik — Leipzig, 1911.

25. *Weinmann Karl*. Geschichte der Kirchenmusik — München, 1913.

26. *Sondheimer Robert*. Die Theorie der Sinfonie — Leipzig, 1925.

Historja okresowa w monografiach,

1. *Stumpf Carl*. Die Anfänge der Musik — Leipzig, 1911,

2. *Gevaert F. A.* Histoire et théorie de la musique de l'antiquité — Gent, 1875/81.

3. *Aubry Pierre*. Trouvères et troubadours — Paris, 1909.

4. *Mey Kurt*. Der Meistergesang in Geschichte und Kunst — Leipzig, 1901.

5. *Cousemaker Edmond*. Histoire de l'harmonie au moyen âge — Paris, 1852.

6. *Schering Arnold*. Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance — Leipzig, 1914.

7. *Winterfeld Carl*. Der evangelische Kirchengesang — Leipzig, 1845/47.

8. Literaturę o muzyce średniowiecznej do końca wieku XVI wykazują poprzednie rozdziały bibliografii historycznej.

9. *Seiffert Max*. Geschichte der Klaviermusik.

10. *Wasielewski W. J.* Geschichte der Instrumentalmusik — Berlin, 1878.

11. *Wasielewski*. Die Violine und ihre Meister — Leipzig, ostatnie wyd., 1919.

12. *Torchi Luigi*. La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI—XVIII — RMI V, VII, VIII.

13. *Rolland Romain*. Histoire de l'opéra en Europe — Paris, 1895.

14. *Spitta Ph. J. S. Bach* — Leipzig, 1873/80 (1916).

15. *Pirro André*. L'esthétique de J. S. Bach — Paris, 1907.

16. *Chrysander Fr.* G. F. Händel — Leipzig, 1858—1868 (1919).
17. *Abert H.* — *Jahn O.* Mozart — Leipzig, 1919-21.
18. Wybitne monografie o *Beethovenie* napisali *Thayer A. W.* (tom V w opracowaniu *Riemanna*), *Wagner R.*, *Rolland R.*, *Bekker P.*, *Mersmann H.* (B. — *Die Synthese der Stile* — Berlin, 1922), *Halm A.* — (1927).
19. *Riemann Hugo.* Geschichte der Musik seit Beethoven — Stuttgart, 1906.
20. *Adler Guido.* Richard Wagner — München, wyd. II, 1923.
21. *Riesemann Oskar.* Monographien zur russischen Musik I. II. — München, 1923-26.
22. *Mersmann Hans.* Die moderne Musik seit der Romantik — (Bücken-Handbuch) — 1928.

XI.

Bibliografja polska.

Wyszczególnienie wszystkich małych rozpraw i artykułów, jakie w różnych polskich pismach się ukazały, zajęłoby nieproporcjonalnie wiele miejsca w stosunku do poprzedzającej bibliografji światowej. Dlatego ograniczam się do książek, ujmujących przedmiot wszechstronnie i rozpraw historycznych, ważnych dla poznania dawnej muzyki polskiej. Prace nieogłoszone drukiem muszą być wyłączone.

Encyklopedje.

Reiss Józef. Encyklopedia muzyki — Warszawa, 1924.

Pisma periodyczne

podaje wykaz na stronie 61.

Wydawnictwa zbiorowe.

a) Książki.

1. *Kolberg Oskar*. Pieśni ludu polskiego — 1865.
2. *Biblioteka teoretyczna* Warszawskiego Konserwatorium muzycznego.
3. Monografie zbiorowe miesięcznika „Muzyka” (red. M. Gliński) — Warszawa.
4. *Biblioteka muzyczna* (red. Gliński) — Warszawa.

b) Nuty.

1. *Monumenta musices sacrae in Polonia*. (red. Surzyński).
2. *Cantica selecta musices sacrae in Polonia*. (Ks. W. Gieburowski).
3. *Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej*. (red. Chybiński i Sikorski).

Filozofja muzyki.

(Estetyka).

1. *Reiss Józef*. Problem treści w muzyce — Warszawa, 1915.
2. *Wójcikówna Bronisława*. Szkice muzykologiczne — Warszawa, 1923.
3. *Reiss Józef*. Encyklopedia muzyki — Warszawa, 1924.

Muzykologia przyrodnicza.

Akustyka.

1. *Totwiński Gabriel*. Akustyka muzyczna — Warszawa, 1929.

Instrumentologia.

1. *Chybiński Adolf*. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu — Kraków — Akad. Um., 1924.
2. *Reiss Józef*. Skrzypce — Warszawa, 1924.

3. *Błahodir Aleksander i Falimirski Adam*. Fortepian, jego historia i budowa — Lwów, 1928.

4. *Monografja „Muzyki“*. Instrumenty muzyczne — Warszawa, 1929.

Muzykologja porównawcza.

(etnografja muzyczna).

1. *Kolberg Oskar*. Pieśni ludu polskiego.

2. *Chybiński Adolf*. Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu — Kraków — Ak. Um., 1925.

3. *Chybiński Adolf*. Wskazówki zbierania melodyj ludowych — Poznań — P. M., 1925.

Teorja i praktyka muzyczna.

Zasady.

1. *Żeleński Władysław*. Nauka pierwszych zasad muzyki Warszawa.

2. *Niewiadomski Stanisław*. Wiadomości z muzyki zasadnicze i ogólne — Lwów, wyd. II, 1926.

3. *Biernacki Michał*. Zasady muzyki — Warszawa 1922.

4. *Czerniawski Tadeusz*. Pierwsze zasady muzyki — Warszawa, 1926.

5. *Joteyko Tadeusz*. Zasady muzyki, 1926.

Harmonja.

1. *Noskowski Z. i Zawirski*. Harmonja, Warszawa.

2. *Żeleński Władysław i Roguski G.* Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji — Warszawa.

3. *Reiss Józef*. Harmonja — Warszawa, 1923.

4. *Dorabalska Helena*. Ćwiczenia praktyczne z harmonji — Warszawa, 1927.

5. *Rytel Piotr*. Harmonja (w druku) — Warszawa.

Kontrapunkt.

1. *Noskowski Zygmunt*. Kontrapunkt — nowe wydanie L. Różyckiego — Warszawa, 1928.

2. *Surzyński Mieczysław*. Streszczony wykład polifonii i form muzycznych — Warszawa, 1915.

Formy.

1. *Reiss Józef*. Formy muzyczne — Lipsk, 1917.

Instrumentacja.

1. *Guzewski Adam*. Treściwy kurs instrumentacji — Warszawa, 1910.
2. *Cyrys-Sobolewski*. Instrumentacja — Warszawa, 1929.

Systemy umuzykalnienia.

1. *Kazuro Stanisław*. 1) Solfeggio, 2) Małe Solfeggio, 3) Nowe Solfeggio, Warszawa.
2. *Wysocki Stanisław*. Lekcje słuchania muzyki — Warszawa, 1927.
3. *Joteyko Tadeusz*. Nowy podręcznik nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących — Warszawa wyd. II, 1928.
4. *Garbusiński Kazimierz*. Melodje I — Kraków, 1927.
5. *Garbusiński i Leńczyk G.* Melodje II — Tarnów, 1928.
6. *Gołębiowski Władysław*. Muzyka w szkołach ogólnokształcących — Lwów, 1927.
7. *Gołębiowski Władysław*. Nauka śpiewu w szkołach powszechnych — Lwów, 1922/30.
8. *Różyccy Stefanja i Ludomir*. Szkoła śpiewu — Warszawa.

Historja muzyki.

Historja powszechna.

1. *Reiss Józef*. Historja muzyki w zarysie — Warszawa, wyd. III w druku.
2. *Opieński Henryk*. Dzieje muzyki powszechnej w zarysie — Warszawa, 1922.
3. *Muzyka współczesna*. Monografia zbiorowa „Muzyki” — 1926.

4. *Romantyzm w muzyce*. Monografia zbiorowa „Muzyki” — 1928.

Historja muzyki polskiej.

1. *Polński Aleksander*. Dzieje muzyki polskiej w zarysie — Lwów, 1907.

2. *Jachimecki Zdzisław*. Historja muzyki polskiej — Warszawa, 1920.

3. *Opieński Henryk*. La musique polonaise — Paris 1918, wyd. II 1929.

4. *Joteyko Tadeusz*. Dzieje muzyki polskiej i powszechnej — Warszawa.

5. *Muzyka polska*. Monografia zbiorowa „Muzyki” — 1927.

Monografie szczegółowe.

Starożytność.

1. *Stoiński Stefan*. Najdawniejsze znaki muzyczne — Katowice, 1929.

Wiek XV — XVI.

1. *Chybiński Adolf*. Bogurodzica pod względem historycznym — Kraków, 1907.

2. *Szczepańska Marja*. Do historii polskiej pieśni w XV wieku — Poznań, 1927.

3. *Szczepańska Marja*. Do historii muzyki wielogłosowej w Polsce — Poznań, 1928.

4. *Szczepańska Marja*. Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku — Poznań, 1928.

5. *Szczepańska Marja*. Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV w. — Kwart. Muz., 1929/30.

6. *Chybiński Adolf*. Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI wieku — P. M., 1910/11.

7. *Chybiński Adolf*. Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej I połowy XVI wieku — 1911.

8. *Chybiński Adolf*. Tabulatura organowa Jana z Lublina — Kwart. Muz., 1911/14.

9. *Chybiński Adolf*. Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI w. — Kwart. Muz., 1912.

10. *Chybiński Adolf*. Polnische Musik und Musikkultur des XVI Jahrh. in ihren Beziehungen zu Deutschland — S. I. M. G., 1910.

11. *Chybiński Adolf*. Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu — P. M., 1928.

12. *Jachimecki Zdzisław*. Wpływy włoskie w muzyce polskiej — Kraków, 1912.

13. *Jachimecki Zdzisław*. Muzyka na dworze Wł. Jagiełły — Kraków, 1915.

14. *Jachimecki Zdzisław*. Kolekcja pieśni i psalmów polskich z XVI wieku — Kraków, 1912.

15. *Jachimecki Zdzisław*. Tabulatura organowa klasztoru św. Ducha w Krakowie — Kraków, 1913.

16. *Reiss Józef*. Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki, Kraków (Ak. Um.), 1912.

17. *Reiss Józef*. Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce — Kraków, 1923.

18. *Reiss Józef*. Książki o muzyce od XV — XVII w. w bibliotece Jagiellońskiej — Kraków, 1924.

19. *Łobaczewska Stefanja*. O utworach Sebastjana z Felsztyna — Kwart. Muz., 1929.

20. *Gieburowski Wacław*. Historia chorału gregoriańskiego w Polsce od XV — XVII w. — Poznań, 1922.

21. *Chybiński Adolf*. Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramts in der Epoche der Mensuralmusik, SIMG., 1908/09.

Wiek XVII — XVIII.

22. *Chybiński Adolf*. Materiały do dziejów kapeli Roratystów na Wawelu — P. M. i Kw. Muz., 1910/11.

23. *Chybiński Adolf*. Nowe materiały do dziejów kapeli Rorantystów — Lwów, 1925.
24. *Chybiński Adolf*. Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich — P. M., 1927.
25. *Chybiński Adolf*. Trzy przyczynki do muzyki krakowskiej w I połowie XVII wieku — P. M., 1927.
26. *Chybiński Adolf*. G. G. Gorczycki — Poznań, 1928.
27. *Chybiński Adolf*. O koncertach wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego — Kw. Muz., 1929.
28. *Wójcikówna Bronisława*. J. F. Fischer von Augsburg als Suitenkomponist — Z. f. M., 1922.
29. *Feicht Hieronim*. Wojciech Dębołęcki — Lwów, 1926.
30. *Feicht Hieronim*. „Audite Mortales“ Bartłomieja Pękiela — Kwart. Muz., 1929.
31. *Kamiński Łucjan*. Die Oratorien von Joh. Ad. Hasse — Leipzig, 1912.
32. *Chrzanowski Witold*. Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII Jahrh. — Leipzig, 1911.
33. *Simon Alicja*. Polnische Elemente in der deutschen Musik zur Zeit der Wiener Klassiker — Zürich, 1916.
34. *Soltys Adam*. Georg Oesterreich — Archiv f. M., 1921.

Wiek XIX i XX.

Jachimecki Zdzisław. Monografie: 1) W. A. Mozart (1906), 2) H. Wolf (1908), 3) J. Haydn (1910), 4) R. Wagner (1911, wyd II 1922), 5) Rozwój kultury muzycznej w Polsce (1914), 6. St. Moniuszko (1921), 7) Fr. Chopin (1927), 8) K. Szymanowski (1927). 9) Polen (*Adler* — Handbuch der Musikgeschichte — Frankfurt, 1924).

Opieński Henryk. 1) F. Chopin (1910, 1922), 2) S. Moniuszko (1924).

Reiss Józef. Beethoven — Warszawa (1920).

Kamiński Łucjan. Zum Tempo rubato — A. f. Mw 1918/19.

Hoesick Ferdynand. Chopin (nowe wyd., 1927).

Chrzanowski Witold. O rondach Chopina (Lwów).
Szymanowski Karol. Fr. Chopin — Warszawa, 1925.
Windakiewiczowa Helena. Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina — Kraków, 1926.

Barbag Seweryn. Studium o pieśniach Chopina — 1927.
Opieński Henryk. Sonaty Chopina — Kw. Muz., 1929.
Wójcikówna Bronisława. 1) O literaturze Chopinowskiej w Polsce odrodzonej — Kw. Muz., 1929, 2) Melodyka Chopina — Lwów (w druku), 3) Problemy formy w muzyce romantycznej — Warszawa, 1928.

Biblioteka Muzyczna. (Gliński) 1) *S. Niewiadomski* — S. Moniuszko, 2) *F. Szopski* — W. Żeleński, 3) *A. Coeroy*, Dzieje muzyki francuskiej, 4) *A. Wieniawski* — L. Różycki, 5) *K. Stromenger* — F. Schubert, 6) *H. Opieński* — I. J. Paderewski.

Łobaczewska St fanja. 1) Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce (Kw. Muz.), 2) O harmonice C. Debussy'ego, część I — Kw. M., 1930.

Lissówna Zofja. 1) O harmonice Skrijabina (w druku), 2) Politonarność i atonalność w świetle najnowszych badań — Kw. M., 1930.

UZUPEŁNIENIA BIBLIOGRAFICZNE.**I.****Encyklopedje.****II.****Katalogi i dzieła bibliograficzne.**

III.

Pisma periodyczne.

IV. *Artemisia tridentata* (Gray) Link.

Wydawnictwa zbiorowe.

V.

Filozofja muzyki.

VI.

Muzykologia przyrodnicza.

IV.

Wydawnictwo Składowe.

VII.

Teorja techniki artystycznej.

Historja sztuki

VIII.

Praktyka muzyczna.

IX.

Socjologja muzyki.

X.

Historja muzyki.

XVIII

HISTORIA MUSYKI

X.

HISTORIA MUSYKI

UWAGI O STUDIACH UŻYTKOWYCH

XI. Bibliografja polska.

UWAGI O STUDJACH MUZYKOLOGICZNYCH.

1.

Naczelnym postulatem produktywnej muzykologii jest wszechstronność. Tylko symbioza oraz równomierna kultura wszystkich działów wiedzy i sztuki muzycznej poręczają pełnowartościowe wyniki. Na państwowych i międzynarodowych terenach życia muzycznego nie mogą istnieć — bez szkody dla całokształtu — ugory i nieurodzajne płaskowzgórza. Szczególnie ujemnym jest powszechnie wciąż jeszcze tolerowany rozdział teorii od praktyki w najszerszym pojęciu lub też praktyki od teorii, historii od współczesności i odwrotnie, teorii spekulatywnej od techniki artystycznej i t. p. Dążenie do uniwersalizmu przejawia się wyraźnie w niektórych obecnych centrach Europy w zakresie muzycznego wychowania specjalistów (naukowych i praktycznych). Zjawisko to jest wielce spóźnioną reakcją przeciw wybujałej wirtuozerii wieku XIX. W średniowieczu i jeszcze w epoce wiedeńskiego klasycyzmu musiał każdy praktyk posiadać tę część wiedzy muzykologicznej, jakiej wymagała jego praca zawodowa. „Zwyczaj” ten ustał, odkąd twórczość romantyków wytworzyła tyle nowych problemów techniki wykonawczej, że opanowanie instrumentu i głosu wokalnego wymagało ogromnego wysiłku wykonawców, tem samem wiele czasu. Skutkiem tej nieznannej przedtem konstelacji był nowy typ wirtuoza muzycznie niedokształconego, o ile wyjątkowo nie był też kompozytorem lub poważnym dyregentem. Dziś jeszcze słyszy się mniemanie, że muzyk z „bożej łaski” nie musi się niczego uczyć, sztuka płynie z niego siłą przyrodzonego genjuszu, a cały balast wiedzy jest wymysłem ludzi przeciętnych. Podobne zapatrywania głoszą nawet ludzie poważni. Słowo „muzykologia” jest w sferach polskiej inteligencji terminem na oznaczenie dziwnej nauki uniwersyteckiej, której celu nikt nie rozumie; jest ona niejako „czarną magią”, dostępną tylko muzykom, którzy nie grają na żadnym instrumencie, nie śpiewają, nie

komponują i nie dyrygują" (cytuje złośliwą definicję człowieka o znacznej erudycji), Artyści praktycy odnoszą się do muzykologii podobnie, w każdym razie z pogardą, nie zawsze wynikającą z braku wiedzy. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest może niekiedy zbyt doktrynerskie, od „biologicznych” praw żywego artysty oderwane traktowanie muzykologii na wszystkich prawie uniwersytetach Europy. Uniwersytetowi przypada misja ujawniania istoty fenomenów, faktów i zagadnień we wszelkich kierunkach muzycznej kultury; tam powinno istnieć siedlisko najwyższej instancji, skupiającej w sobie energie uczelni praktycznych w znaczeniu decydującym. Narazie jeszcze tak nie jest, ale współczesne usiłowania nielicznych profesorów (zwłaszcza w Niemczech) pozwalają myśleć o przyszłej pracy muzykologicznej na uniwersytetach w powyższym właśnie znaczeniu. Nazwa uniwersitet pochodzi od słowa universitas.

2.

Twórczość *Riemanna* dokumentuje najwymowniej wartość istotnego kojarzenia nauki i sztuki. Jako wszechstronny praktyk i teoretyk wzniósł się on do takiej wyżyny myśli artystycznej, jakiej nikt przed nim ani też po nim narazie nie osiągnął. Jakiego to pola muzycznego Riemann nie przeorał i nowymi nie zasiał ideami, których plony wciąż jeszcze spożywają pokolenia współczesne? Mimo to nie wszędzie uznają Riemanna za wzór godny naśladowania. — Człowiek nie obdarzony z natury dyspozycją artystyczną, choćby kompozytorem ani wykonawcą nie był, nigdy nie zdobędzie pozytywnych wartości naukowych w muzykologii. Czas wcześniej czy później bezwzględnie zdemaskuje niedomagania i ułomności umysłów nieartystycznych.

3.

Specjalizacja w muzykologii jest rzeczą nieuniknioną, jak w każdej innej nauce; nie powinna być jednak zbyt skrajnie

traktowaną, gdyż staje się wówczas zmechanizowanym rzemiosłem. Filozof, któryby usiłował zgłębić istotę sztuki muzycznej bez należytej znajomości historii, fenomenologii, socjologii i teorii techniki twórczej, ugrzęźnie w miedziźnie filozoficznych komunałów i nie przekroczy strefy dziedzicznych poglądów. — Historyk niewykształcony filozoficznie i nie interesujący się społecznymi oraz biogenetycznymi czynnikami epoki, której muzykę bada, wyjaśni wprawdzie jej „powierzchnię”, lecz nie uda mu się dotrzeć do „głębin i podstaw” kultury muzycznej narodów, krajów czy nawet pojedynczych twórców. Na uniwersytetach licznych miast Europy (również polskich) brakuje jeszcze katedry filozofii muzyki i muzykologii przyrodniczej; socjologję wykłada się zwykle przygodnie i pobieżnie w związku z historją muzyki. Stąd nieproporcjonalny stosunek ilościowy literatury historycznej do literatury innych działów.

4.

Dość częstym zjawiskiem jest „muzykologia wzrokowa” (zwłaszcza u historyków), wyłącznie opisowa, analizująca dzieła sztuki „anatomicznie” na podstawie znajomości formalnych środków syntezy. Efekt takiej metody bez wyraźnego związku z esencją dźwiękową jest zwykle negatywny, ponieważ muzyczna istota kompozycji dociera do świadomości człowieka tylko przez aparat słuchowy. Dlatego nawet najdokładniejsza analiza porównawcza nie zastąpi orientacji zdobytej podczas wykonania kompozycji. Prace historyczne wymagają tem bardziej współpracy solistów, zespołów i dyrygentów. Znany mi argument, że muzyk *powinien* posiadać słuch wewnętrzny, pozwalający mu przez asocjację wzrokową słyszeć wszelkie harmoniczne i linearne sploty tonów oraz kombinacje barw dźwiękowych, odrzucam jako nonsens; zdolność tę posiadają stosunkowo nieliczni muzycy. Historia muzyki musi być dostępną każdemu, podobnie jak historia sztuk przestrzennych i słownych. Może w niedalekiej przyszłości

dołączać się będzie do traktatów historycznych płyty gramofonowe, ilustrujące wywody naukowe. Narazie byłoby wskazane załączanie w pracach historycznych całych utworów i większych części, o ile nie były osobno wydane. Luźne frazy i motywy nie wystarczają do pełnego zrozumienia rzeczy, podobnie jak części obrazów lub rzeźb lub niepowiązane jednolicie urywki poetyczne niewiele przyczynią się do wyobrażenia całości.

5.

Znajomość obcych języków jest przy studjach muzykologicznych nieodzowną koniecznością. Sprawa ta naogół przedstawia się dodatnio.

6.

Na terenach uniwersyteckich powinna być w całej rozciągłości kultywowana filozofja muzyki, historia, teoria, fenomenologia i socjologia w przeciwstawieniu do szkół zawodowych praktycznych, gdzie jednak praktyka muzyczna może artystycznie dojrzewać tylko na fundamencie nauk wymienionych. W każdej szkole muzycznej należy adeptom przyswajać pozytywne wyniki ogólnej wiedzy muzycznej. Naodwrot praktyczne wyszkolenie naukowców sprowadzi ich na właściwe tory. Wśród wielu wykonawców, pedagogów i krytyków wciąż jeszcze aktualny jest przerażający brak wykształcenia muzycznego, natomiast przedstawiciele nauki są za mało muzyczalni.

ERRATA

Stronica	9	wiersz	7	z dołu	ma być	—	zwolennicy
"	20	"	11	"	"	"	— głošek (zam. liter)
"	25	"	4	z góry	"	"	— potrafią
"	29	"	6	"	"	"	— Dociekania
"	29	"	12	"	"	"	— wskazaniem
"	31	"	5	"	"	"	— Schopenhauera
"	31	"	12	"	"	"	— darzulegen
"	44	"	13	z dołu	"	"	— bibliografia
"	58	"	1	z góry	"	"	— durch die

