

# ***POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY***

*(L'ANNÉE POLONAISE DE MUSICOLOGIE)*

**WYDAWNICTWO  
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE**

**TOM DRUGI**

**1936**

**REDAKTOR  
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI  
PROFESOR UNIwersYTETU LWOWSKIEGO**

**WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ**

**W A R S Z A W A 1936**

**SKŁAD GŁÓWNY: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ  
WARSZAWA, UL. MAZOWIECKA L. 7**

5725  
36

29363.2.

II

Drukarnia Żydaczewskiego Lwów 19. V 36

Har.



5, -

**Adres redakcji:** Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, Lwów, ul. Kalcza L. 20.

**Adres administracji:** Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa,  
ul. Mazowiecka L. 7, m. 22.

X-42591
29363 u

T.2:1936

*Dr. Julian Pulikowski, docent Uniw. (Warszawa)*

## *Pieśń ludowa a muzykologia*

W najogólniejszych zarysach i bez wchodzenia w szczegóły spróbuję scharakteryzować rolę i znaczenie pieśni ludowej oraz najważniejsze problematy, które zjawisko to narzuca muzykologii. Już na wstępie zaznaczam, że w pracy tej nie idzie mi o wymienienie i przedstawienie wszystkich zagadnień w rachubę wchodzących. Pragnę tylko w wykładzie przystępnym i — z rozmysłem — możliwie ogólnie rzecz ujmującym wzbudzić uwagę i zainteresowanie dla tego tak po macoszemu dotąd traktowanego czynnika w muzycznej twórczości ludzkości. Nietylko specjaliści, ale i inni z historją muzyki obeznani czytelnicy będą mogli bez trudu uzupełnić moje wywody, wskazać nowe zagadnienia i pogłębić całość; wiem o tem dobrze. Byłoby też rzeczą ze wszech miar pożądaną dla rozwoju naszej nauki, a dla mnie nie małym zadowoleniem, gdyby moje skromne wywody spowodowały postęp badań nad pieśnią ludową.

Jest rzeczą dziwną, że w stosunku do innych nauk, jak historia literatury, nauka o sztuce, językoznawstwo i t. p. muzykologia jest spóźniona w rozwoju. Pod względem metod i celów badawczych, sposobu stawiania problemów i rozległości horyzontów nauki te osiągnęły znacznie wyższy od niej stopień rozwoju. Nauki pokrewne przeszły już przez te stadia, które my mamy jeszcze przed sobą i które musimy dopiero przezwyciężyć. Podobnie jest i w tym dziale, którym się tu zajmujemy. Twórczość kulturalną ludu, czy to ludową poezję, baśń, podanie, epikę i t. p., czy sztuki plastyczne (malarstwo, rzeźba, architektura), czy wytwory przemysłu artystycznego, czy twórczość i właściwości językowe lub wreszcie ludowe obyczaje, zwyczaje i uroczystości, poddano już dokładnym badaniom i starano się, o ile to jest w obecnym stanie techniki naukowej uchwytne, ustalić panującą w nich prawidłowość, ich związki, zależności, strukturę i charakter. Z twórczości artystycznej ludu prawie że nie zwrócono dotąd uwagi — wprost nie do wiary! — jedynie na muzykę. Kilka przykładów tego zaniedbania posłużą jako objaśnienie. Zwiedziłem sporo muzeów regionalnych i etnograficznych, znalazłem tam najrozmaitsze rzeczy, wszystko co jest mniej lub więcej potrzebne do poznania i zrozumienia ludu, jego duszy, istoty i kultury, ale rzadko znajdowałem w tych zbiorach materiału do poznania muzyki: instrumenty, informacje o praktyce muzycznej, zdjęcia, nuty, pisma i t. p. Muzea, które informują pod tym wzglę-



dem, należą do wyjątków<sup>1)</sup>. Zapytajmy dalej: w jakiej historii muzyki, w jakim podręczniku, kompendjum i t. p. znajdziemy informacje o „muzyce ludowej”? Wśród muzykologów, zwłaszcza zaś wśród historyków muzyki, utrwał się, widać, wbrew zupełnie odmiennym jak już wspomniałem, horyzontom nauk pokrewnych — pogląd J. N. Forkel'a, że do badań nad muzyką nie należy włączać muzyki ludowej, niepodobna jej bowiem uważać za sztukę. Poza torującą swego czasu nową drogą pracą Ambrosa, który w swej pomnikowej „Geschichte der Musik” starał się — bezskutecznie, oczywiście, wobec ówczesnego stanu badań — wyświecić i tę kwestję, niema dzieła syntetycznego, informującego w tym przedmiocie. Napróżno będziemy wertowali podręczniki H. Riemanna, G. Adlera, E. Bückena, w „Oxford History of Music” i in. Rozwój motetu, suity i t. p. opracowuje się w najdrobniejszych szczegółach, objaśnia na przykładach i przy pomocy informacji bibliograficznych uprzystępnia się jeszcze dla szczegółowszych studjów, ale „pieśń ludową” albo pomija się w zupełności, albo poprzestaje się na opisach, zaczerpniętych z historii literatury, nie podjawszy nawet badań muzykologicznych, nie zgłębiwszy przedmiotu w sposób naukowo ścisły (jaskrawe przykłady stanowią prace Storcka i von der Pfordten'a).

Poza pewną liczbą badaczy, którzy gromadzenie materiału wzięli sobie za cel i których idealizm — nie inaczej bowiem należy określać ich działalność — zasługuje na prawdziwą wdzięczność, niewielu było muzykologów, którzy wciągnęli w zakres swoich rozważań zjawisko pieśni ludowej i starali się ująć je naukowo. Dzielią się oni na dwie grupy: 1. Do pierwszej należą specjaliści, którzy zajmują się wyłącznie pieśnią ludową i których badania nie wykraczają poza tę dziedzinę; skutkiem tego zacieśnienia czy ograniczenia prace ich znane są tylko w ciasnym kręgu fachowców i nie docierają do wiadomości szerszych kół; przy zgóry lekceważącym ustosunkowaniu się do pieśni ludowej nie zwraca się w tych kołach uwagi na tego rodzaju studia. 2. W drugiej sprawa przedstawia się idealnie, jeżeli zajmują się tym przedmiotem muzykolodzy o ogólniejszych zainteresowaniach i rozleglejszej wiedzy. Niestety, jest to — jak już wspomniałem — zjawisko niezmiernie rzadkie; wymienić należy Kretzschmara, Riemann'a, Rietsch'a, Lach'a, Gevaert'a, Aubry'ego, Tiersot'a, Gastoué'go, van den Borren'a, u nas Chybińskiego.

Ale mimo wszelkich większych lub mniejszych zasług poszczególnych jednostek trzeba, niestety, u badaczy, hołdujących temu kierunkowi, stwierdzić zasadniczy brak, o którym należy pamiętać: ich punktu wyjścia nie można przyjąć bez zastrzeżenia. Idzie tu o pojęcie „pieśni ludowej”.

Od wprowadzenia w drugiej połowie XVIII w. określenia „pieśń ludowa”, poeci, historycy literatury, filozofowie, psychologowie, estetycy, badacze folkloru i etnografowie, a ostatnio także muzykolodzy, objaśniali je i definiowali niezliczoną ilość razy. Niesposób, oczywiście, rozpatrywać w tem studjum, co w poszczególnych „teoriach pieśni ludowej” jest błędne, niekonsekwentne, nieprawdopodobne i niemożliwe, a co pozytywne, słuszne i prowadzące do celu. Wystarczy bez długich teoretycznych roztrząsań i uzasadnień, przytaczania argumentów i t. p., opierając się na Vischerze<sup>2)</sup> i Pommerze<sup>3)</sup> podać tę



definicję „pieśni ludowej“, która stanowi punkt wyjścia mego studjum. (Przy sposobności zaznaczę tylko, że najistotniejszy i najważniejszy jest czynnik muzyczno-psychologiczny).

Rzeczą najważniejszą jest wyjaśnienie pojęcia „lud“. Ludem jest niższa, prosta, w pierwotny sposób myśląca, zawierająca niewiele osobowości, stopniem wykształcenia od innych oddzielona warstwa, w której odzwierciedla się prawdziwy i pierwotny charakter ludu i w której u wszystkich w równej mierze przejawia się jeden duch. Ludem jest ta część zbiorowości, która pozbawiona jest środków wyższego umysłowego wykształcenia, tkwi w prostym, dawnym obyczaju i ma też swoje wykształcenie, ale takie, które w stosunku do wykształcenia warstw wyższych wydaje się naturą.

Sztuka, która powstaje, rozszerza się i żyje w tym „ludzie“, jest sztuką ludową. W odniesieniu do naszej dziedziny stylu muzycznego pieśnią ludową jest taka pieśń, która zrodziła się wśród wyżej określonego „ludu“. Nie trzeba chyba zaznaczać, że autorstwo pieśni musi się przypisać jednej lub kilku jednostkom. Pieśń ludowa jest więc muzycznym odbiciem duszy ludu, sztuką naiwną, a ci, którzy ją tworzą i nią się posługują, nie zdając sobie z tego sprawy, podlegają tkwiącym w nich prawidłom. Główny nacisk należy położyć na „nieuświadomienie sobie“ prawideł, t. j. teorii muzycznej: naiwność, pierwotność i niejako dziecięcość — w przeciwieństwie do uświadomionej znajomości zasad i wykształcenia twórczości u wykształconego artysty. Reprezentowane jest tu więc stanowisko, że lud sam jest twórcą, że z niego wywodzą się pieśni ludowe.

Śpiew ludowy obejmuje wszelkie zjawiska wokalne, jakie powstają u ludu.

Muzyką ludową nazywamy wszelką twórczość muzyczną ludu, tak w dziedzinie śpiewu, jak muzyki instrumentalnej.

Aby i inne rodzaje pieśni, często fałszywie nazywane ludowymi, miały swoje nazwy proponuję (pokrótce<sup>4)</sup>: wszelkie pieśni, śpiewane przez lud, bez względu na ich pochodzenie nazywać będziemy popularnymi wśród ludu (volkläufig). Jest to obszerne pojęcie ogólne, w którym zawarte są wszelkie gatunki. Obojętne jest, czy to prawdziwa pieśń ludowa, czy pieśń uliczna, operetkowa, artystyczna, przyswojona przez lud, pieśń w tonie ludowym czy szlagier: wszystkie gatunki, które znajdujemy wśród śpiewającego, uprawiającego muzykę ludu, podporządkujemy temu pojęciu ogólnemu.

Pieśni, skomponowane bezsprzecznie przez muzyka, obeznanego z teorią a szcasiem przejęte przez lud i w jego ustach mniej lub więcej zmienione („zersungen“), zaliczymy do pieśni przyswojonych przez lud („volkstümlich“). Zależnie od stopnia zmiany są one w swojej ostatecznej, przez lud śpiewanej formie, mniej lub więcej podobne do formy pierwotnej.

Oprócz tego istnieją utwory artystyczne w stylu pieśni ludowej („volksmäßig“) lub imitujące pieśń ludową („volkstümlich“).

Po tych wyjaśnieniach nie trzeba się już zatrzymywać nad takimi określeniami, jak pieśni w tonie ludowym, pieśni dla ludu, pieśni szkolne, pieśni stowarzyszeń śpiewaczych, bo znaczenie ich i zakres są zupełnie jasne. Jedne z nich przenikają rzeczywiście do ludu i stają się pieśniami „przyswojonymi przez lud“, inne — jest ich większość —

nie rozpowszechniają się wśród ludu nigdy, a choć nazywane bywają ludowymi, faktycznie nie mają nic wspólnego z muzyką popularną wśród ludu i należy je uważać za pieśni artystyczne.

Jak widać, pieśni „popularne wśród ludu“ dzielą się na dwie grupy:

a) pieśni ludowe,

b) pieśni przyswojone przez lud.

Różnica pomiędzy temi dwoma rodzajami polega w teorii jedynie na podkreśleniu sposobu powstania. W pierwszym wypadku twórcą jest lud, w drugim wypadku pierwotnym twórcą jest muzyk artysta, a ludowi przypada w twórczości rola wtórna. — W sprawie tej, o ile mi wiadomo, nowej klasyfikacji, która w definicji „pieśni ludowej“ na pierwszy plan wysunęła moment muzyczno-psychologiczny naiwnej czy też świadomej twórczości i ich wzajemnego stosunku, przenikania i wpływu, powtarzam: w pieśniach popularnych wśród ludu nie idzie o ich formę, strukturę, budowę i t. p., ale o ich pochodzenie. Gdyby nawet wskazać dwie popularne wśród ludu melodie, których struktura muzyczna jest zupełnie jednakowa i które w stylu się niczem nie różnią, ale pochodzenie mają odmienne, trzeba je będzie ściśle oddzielić: jedna jest pieśnią ludową, druga pieśnią przyswojoną przez lud.

Z zarzutów, jakie można podnieść przeciw takiemu ścisłemu rozróżnieniu, najpoważniejsze są następujące. Czyż nie uważaliśmy wielu t. zw. pieśni ludowych za powstałe wśród ludu, aż dopiero dzięki jakiemuś przypadkowi ukazało się, że to dawne, zmienione w ustach ludu, pieśni artystyczne? Czy wogóle można wśród pieśni popularnych u ludu w ubiegłych wiekach oddzielić pieśni ludowe od pieśni przyswojonych przez lud? Czy cały sposób przekazania tych „pieśni ludowych“ nie umożliwia w zupełności takiego rozróżnienia? Czyż w czasach dawniejszych „pieśń ludowa“ różniła się od pieśni artystycznej i czyż nie było jednolitości, jednego wykształcenia ogólnego całego narodu, takiego samego odczuwania, przeżywania i takiej samej twórczości? a wreszcie, gdyby nawet nie istniały inne wątpliwości, czy samego zjawiska zmiany pieśni w ustach ludu („Zersingen“) nie należy pod względem psychologicznym postawić narówni z twórczością pierwotną? czy przyjęte tu zasadnicze rozróżnienie twórczości pierwotnej i wtórnej nie jest pozorne, i czy w rzeczywistości rzeczy te nie są identyczne?

Odpowiem na to krótko. Wypadki, w których udało się w „pieśniach ludowych“ rozpoznać zmienione w ustach ludu pieśni artystyczne, są w stosunku do ogólnej liczby prawdziwych pieśni ludowych tak niezmiernie rzadkie, że podobne wyjątki nie mogą obalić reguły. Liczne obserwacje zbieraczy pouczają nas, że przytłaczająca większość to rzeczywiście pieśni ludowe w przyjętem tu znaczeniu. Zarzut ten opierałby więc zamiast zjawisk stałych zjawiskami wyjątkowymi i upadłby z braku podstawy. Nic więc nie sprzeciwia się zastosowaniu naszej zasady do pieśni obecnie popularnych wśród ludu. — Mocniejsze wydają się natomiast zarzuty w stosunku do ubiegłych stuleci. W kwestji jednolitości narodu, która począwszy od romantyków aż do dziś tak samo czepia się, niestety, nawet ściśle naukowo rozumujących umysłów, odpowiedź pozytywna wydaje się w pierwszej chwili dzięki konwencjonalnemu wyobrażeniu o tych czasach tak oczywista, że niełatwo przekonać o błędności tego mniemania. Przytoczenie rozstrzygających



argumentów przeciwnych przekroczyłoby bardzo znacznie granice tego studjum: łączy się z tem nawet przy ograniczeniu dowodzenia do aspektu muzykologicznego tyle różnych spraw, faktów, szczegółowych zagadnień i najrozmaitszych związków z przeróżnych dziedzin nauki, że urosłaby z tego osobna rozprawa. Ponieważ zaś ponadto problemat ten rozważę szczegółowo w osobnej pracy, niech mi wolno będzie, zrzekając się tu pełnej ścisłości filologicznej, stwierdzić odrazu jako fakt bezsporny, że o ile idzie o muzykę, z przyjęciem chrześcijaństwa a wraz z niem dóbr kulturalnych śródziemnomorskich przez „północny krąg kulturalny“<sup>5)</sup> pojawia się w narodach rozłam. Z chwilą, kiedy te obce dobra kulturalne zaczęły wywierać wpływ, znikła dotychczasowa jednolitość i łączność z odczuciem ludu. Zaznaczyły się teraz oddawna już oczywiście istniejące, ale nie przejawiające się wcale w muzyce różnice społeczne. Od tego czasu, możnaby powiedzieć, od początku czasów historycznych, zaczyna się rozdział pomiędzy „ludem“ a ludźmi wykształconymi, pomiędzy sztuką ludową i „prawdziwą“ sztuką, a dla nas: pomiędzy pieśnią ludową a artystyczną. — Prawda, nie posiadamy, niestety, dla tej pieśni ludowej bezpośrednich źródeł. Sprawilo to, jak wiadomo, celowe tłumienie wszelkich dążeń narodowych, twórczości o charakterze ludowym i t. p., które doprowadziło do tego, że umyślnie nie przekazywano przyszłym pokoleniom żadnych wiadomości o tej sztuce. Ale świadectwa pośrednie — o których mowa później — wystarczają do stworzenia sobie dość pełnego obrazu. Sprawa nie przedstawia się, oczywiście, tak prosto i jasno, jak z współczesną pieśnią ludową. Na podstawie wyjątkowo mozołnych, pedantycznych, dokładnych i długotrwałych badań można jednak uzyskać sprawdzian, przy którego pomocy da się uporządkować, krytycznie rozpatrzyć i systematycznie podzielić zachowany materiał. Wyniki zaś zgadzają się w zupełności z poprzednimi wywodami: bez wahania, bez obawy popełnienia błędu, bez jakiegokolwiek ograniczenia można i do tych dawnych czasów zastosować naszą metodę. Mamy więc pełną podstawę do rozpatrywania pieśni ludowej w zamierzony sposób. Po zapoznaniu się ze stanem faktycznym można, a nawet musi się do ubiegłych wieków zastosować nasz podział na pieśni ludowe i przyswojone przez lud.

Wkońcu ostatni zarzut, który — jak to się często zdarzało i zdarza — zmianę pieśni w ustach ludu stawia narówni z twórczością. Odpada on natychmiast z powodu nieznamości faktów psychologicznych i doświadczeń psychologii eksperymentalnej. Wszystkie dotychczasowe psychologiczne badania pamięci muzycznej twórczości, reprodukcji i zjawisk podobnych tak u dorosłych, jak u dzieci dowodzą zgodnie, że podobne stawianie narówni jest sprzeczne z wynikami doświadczeń. Pozatem struktury pieśni zrodzonych z twórczości pierwotnej i pieśni przekształconych przez wtórne zmiany w ustach ludu, są z reguły zupełnie różne. I w tym wypadku wskazana jest ostrożność, by wyjątki nie wprowadziły w błąd. — Okazuje się więc, że ze stanowiska psychologicznego rozróżnienie pieśni ludowych i przyswojonych przez lud jest zupełnie usprawiedliwione, a nawet konieczne. Nie neguję tu oczywiście faktu, że z biegiem czasu przyszedł wzajemny wpływ i wzajemne przenikanie się. Nie przeczy on jednak absolutnie istnieniu dwóch różnych od siebie zasad, lecz przeciwnie



właśnie je potwierdza. Przedstawienie ich stosunku — niezwykle ważne — stanowi już problem osobny.

W najogólniejszym skrócie stwierdzamy więc, że żaden z zarzutów, jakieby można postawić wyłożonej tu definicji pieśni ludowej, nie wytrzymuje krytyki, co więcej, z dokładniejszych rozważań wynika, że objaśnienie, do którego doszliśmy w drodze teoretycznych dociekań, wynika z faktów i pod każdym względem odpowiada istocie materjału.

Po tych roztrząsaniach i założeniach ogólnych, które miały na celu conajmniej w ogólnikowych zarysach nakreślić pewną, jasną i szeroką podstawę dla dalszych badań, zwrócimy się do spraw konkretnych. Zaczniemy od stosunku pieśni ludowej do historii muzyki.

Jak już wspomniałem, historycy muzyki nie odznaczają się — prócz wyjątków — specjalnem rozmiłowaniem się w pieśni ludowej. Choć zgromadzono już spore materjały a w nowszych czasach podjęto na wielką skalę próby wzmożenia badań nad pieśnią ludową (w Austrii „Volksliedunternehmen im Verein mit dem Phonogramm-Archiv“, w Berlinie „Volkslied-Archiv der Preussischen Volksliedkommission“ i t. d.), historycy muzyki nie zajęli się pieśnią ludową. Ani sami nie pisali prac z tego zakresu, ani nie uznali za stosowne, zaznajomiwszy się z pracami tego typu, powiązać ich rezultaty z historją muzyki. Przypisać należy zresztą, że badania nad pieśniami ludowymi należą do szczególnie długotrwałych i uciążliwych, ale też do szczególnie wdzięcznych. O „dawnych pieśniach ludowych“ znajdziemy w historjach muzyki i podobnych dziełach parę wywodów, których wartość nie pozostaje jednak w żadnym stosunku do znaczenia tego zjawiska. Nowsze natomiast i współczesne pieśni ludowe pomija się milczeniem, tak jakby wogóle nie istniały. Wszędzie znajdziemy wywody o muzykach „najnowszych“, choć każdy zdaje sobie z tego sprawę, że niepodobna wydawać o nich obiektywnych sądów i że przedstawienie ich zawsze będzie niezupełne. I jaki procent narodu zajmuje się naprawdę tymi „najnowszymi“? Czyż w nauce naszej ma panować stanowisko arystokratyczne? Praca naukowa powinna być możliwie bezstronna, powinna służyć poznaniu całości. Do tej całości zaś należy zarówno muzyka artystyczna, jak ludowa. Jak długo historja muzyki nie zalicza do swego zakresu obu czynników, tak długo nie ma właściwie prawa nazywać się „historją muzyki“. Przedmiotem historii muzyki musi być całość muzyki, twórczości muzycznej i uprawy muzyki w danym narodzie czy narodach. O pomijaniu twórczości jakiegokolwiek warstwy nie może być mowy. — Czyż nie jest to fakt więcej niż charakterystyczny, że w systematyce muzykologii folklor narodów zachodnich zalicza się do „muzykologii porównawczej“?

W pracach z historii muzyki spotykamy się zresztą ustawicznie z takimi wyrażeniami, jak:

„tego rodzaju melodie pochodzą z ludu,  
są resztkami pieśni ludowych,  
są wzorowane na melodjach ludowych,  
mają charakter ludowy,  
są zrodzone z tego samego, co u ludu, odczucia,  
mają rytmikę... całkowicie ludową...“.

Lajk weźmie to spewnością za dobrą monetę i będzie się starał złożyć sobie z takich uwag zwarty obraz, a wobec braku ścisłości wy-

rażeń i coraz to innego zakresu pojęcia pieśni ludowej, natrafi na nie-  
dające się uzgodnić kompleksy i, zbity z tropu, przestanie się intere-  
sować tak „zawilą“ dziedziną, o której urobi sobie, oczywiście, zu-  
pełnie mylne wyobrażenie. — Historycy muzyki tak dalece nie poczu-  
wają się do obowiązku poważniejszego zastanowienia się nad tym  
przedmiotem, że bez krytycznego sprawdzenia przejmują, odpisują je-  
den od drugiego i powtarzają zdania, uwagi i t. p. — i wywołują  
straszliwe niejasności i zamieszanie. Przy bliższym przyjrzeniu się oka-  
zuje się, że — formułuję to zdanie jaskrawo i z pewną przesadą —  
wszystkie czynniki historii muzyki i stylu muzycznego, których nie  
umie się należycie wyjaśnić i których pochodzenia nie da się po-  
zornie stwierdzić, wrzuca się do jednego kotła „muzyki ludowej, pie-  
śni ludowej, uczuciowości ludowej“ i t. p. i sądzi, że w ten sposób  
uczyniło się zadość badaniu naukowemu. „Pieśń ludowa“ jest w hi-  
storii muzyki — wyrażając się dosadnie — „służącą do wszystkiego“.  
Wyrażenie „pieśń ludowa“ jest często poprostu płaszczykiem niewie-  
dzy, wątpliwości i t. p.<sup>6)</sup> — Jasne więc jest, że w takich warunkach  
sumienna i uporządkowana praca niezawsze jest możliwa. Podobnie  
dowolne, wieloznaczne, nieuchwytnie pojęcia są nie tylko nieużyteczne,  
ale i wprost szkodliwe. Niezbędne są gruntowne prace w tej dzie-  
dzinie i prace nad kompleksami, łączącymi się z nią. Ale też hi-  
storycy muszą z prac tych korzystać tak, jak one na to zasługują.

Przy ścisłej współpracy historii muzyki narodów Zachodu z ba-  
daniami nad pieśnią ludową i wyzyskaniu ich rezultatów wyjdą najaw  
związki, zależności wewnętrzne i prawidłowość wielu właściwości i od-  
rębności tej muzyki, których wyjaśnienie zdawało się niemożliwe wobec  
luk przekazów źródłowych. Muzyka średniowieczna jest wprost ko-  
palnią związków tych dwóch dziedzin. Jeśli problematyki muzyki śred-  
niowiecznej nie mają zawisnąć w powietrzu, to należy przystąpić do  
wyjaśnienia związków muzyki artystycznej oraz jej nauki i teorii z mu-  
zyką ludową. W ten jedynie sposób dojdziemy poprzez systematyczną  
syntezę badań szczegółowych do nowego i wszechstronnego ujęcia  
przedmiotu. Na tem właśnie polega jedno z głównych zadań najbliższej  
przyszłości. Rozejrzenie się w paru podstawowych zagadnieniach hi-  
storii muzyki Zachodu dowiedzie, w jak nowem świetle ukażą się przy  
łącznem rozpatrywaniu tych dwu dziedzin początki i rozwój muzyki  
narodów Zachodu. Powtarzam: nie idzie mi o wyliczenie i rozwią-  
zanie wszystkich problemów. Niech tu i ówdzie tylko rzucony  
snop światła da wyobrażenie o tem, jak wielkie, niemal nietknięte ob-  
szary czekają na badaczy.

Pierwszą z rzędu i najbardziej interesującą sprawą jest zjawisko  
śpiewu gregorjańskiego i jego niezliczonych odgałęzień. Sam fakt istnie-  
nia różnych postaci chorału gregorjańskiego — rozróżnia się dotąd  
„romańskie“ i „germańskie“, przyczem do „germańskich“ zalicza się  
też polskie źródła — dowodzi, że różnice stylów poszczególnych ras  
istniały w muzyce już wtedy i zdołały oprzeć się wszelkim próbom  
stłumienia. Odchylenia te dotyczą, o ile nam przy obecnym stanie ba-  
dań wiadomo, struktury melodycznej: pewne formuły kadencji i frazy  
melodji powtarzają się stale w formie zmienionej. Jeśli pewne właści-  
wości ówczesnej muzyki ludowej wywarły na śpiew gregorjański wpływ  
pod jednym względem, to nic nie sprzeciwia się przypuszczeniu i po-



szukiwaniu dalszych wpływów. Brak co prawda bezpośrednich wskazówek i znamion, ale idąc drogą okreśną i z terażniejszości wnioskując o przeszłość, dowiadujemy się, co należy zbadać z tego stanowiska. Najbardziej widoczny jest wpływ muzyki świeckiej, t. j. ówczesnej muzyki ludowej, w takich formach, jak hymny, sekwencje i tropy. Przy dokładnej znajomości średniowiecznego zasobu melodyj zarówno kościelnego, jak świeckiego pochodzenia można wydzielić to, co należy do każdego z dwóch czynników pierwotnych: elementu rodzimego i obcego. W sekwencjach można wyodrębnić całe zwroty a nawet części, naniesione tam lub wprost zaczerpnięte z pieśni ludowej. Tak samo jest jak wiadomo z tropami. Przy bliższym przyjrzeniu się chorał gregoriański, który na laika robi wrażenie zupełnie jednolitości, okazuje się wytworem dwóch odrębnych zasad stylistycznych: śródziemnomorskiej i północnej. Na Północy istnieje sztuka ludowa, która — jak o tem świadczą źródła pośrednie — stanowi najbardziej zdecydowane przeciwieństwo sztuki, sprowadzonej z Południa. Są to dwa zupełnie inne światy: wysoko rozwinięta, wyrafinowana muzyka artystyczna i muzyka ludowa prymitywna (jeśli się tak można wyrazić), ale mająca w sobie zarodki dalszego rozwoju. Jedna była rozpowszechniona przez kościół i państwo (popierały ją one ze względów polityczno-społecznych), druga była głęboko zakorzeniona w duszy ludu. I ona właśnie mimo przejściowych porażek zwyciężyła.

Już w układzie dźwięków, jednej z najważniejszych rzeczy, albo raczej podstawy całej naszej muzyki Zachodu, widać zwycięstwo prądu ludowego. Dawniejsze utwory chorału gregoriańskiego utrzymane są w zupełności w specyficznym śródziemnomorskim stylu: chromatyki i posługiwania się ćwiercotonami — zasady, która, jak wiadomo, jest cechą tak dawnej, jak i współczesnej sztuki Wschodu. Najdawniejsze dzieje chorału gregoriańskiego są wogóle ściśle związane z uprawą muzyki na Wschodzie. Północ natomiast miała, jak to wynika bezspornie z nowszych badań, wprost przeciwny system: anhemitonicznej pentatoniki. Z jednej strony linijność, kierunek poziomy, z drugiej kierunek pionowy, element dźwięku: chromatyka — diatonika. Od chwili zetknięcia się ze sobą obu zasad rozpoczęła się zmiana w śpiewie gregoriańskim, jego diatonizacja. Wystarczy porównać kodeks z Montpellier z późniejszymi postaciami. Krótko mówiąc: znaną formę śpiewu gregoriańskiego, którą otrzymał on dopiero z biegiem czasu, objaśnić można jedynie tylko wpływem ludowej muzyki Północy. Gdyby nie ona, posiadałby śpiew gregoriański ten sam charakter, co do dziś mają jeszcze będące w użyciu śpiewy liturgiczne żydów z Persji, Buchar, Daghestanu, Babilonii i Jemenu.

Rzut oka na sposób produkowania, na wykonywanie pieśni liturgicznych rzymskiego obrządku zmusza znów do szukania rady i wyjaśnienia w badaniach nad pieśnią ludową. Niezliczone ozdoby, upiększenia i arabeski linii melodii w śpiewie gregoriańskim, o których opowiadają nam teoretycy, wynikają z panującej na Południu zasady homofonii i linijności. Tam właśnie w hiszpańskich, portugalskich, sycylijskich, greckich i i. pieśniach ludowych napotykamy dziś jeszcze te same zjawiska i z pieśni tych, z ich wykonywania i zastosowania wnioskować możemy o wykonywaniu dawnego śpiewu gregoriańskiego. Trzeba bowiem pamiętać, że zachowane zapisy — w tych granicach



nadto, w jakich je umiemy odcyfrować — nie dają żadnego obrazu praktyki rzeczywistej. Jeżeli rezultaty folklorystycznych badań południowej Europy — przypominam glissanda, portamenta, przednówki, pulsanda i t. d. — zastosujemy (z zachowaniem ostrożności i oczywistymi ograniczeniami, które podejmuje fachowiec na podstawie badań specjalnych) do śpiewu gregorjańskiego, możemy sobie o dawnym sposobie wykonywania go wyrobić trafne według wszelkiego prawdopodobieństwa wyobrażenie. Jako zasadę jego, którą przejmujemy z badań nad pieśnią ludową, możemy uznać: swobodne wykonanie danego głosu, polegające na warjacji, dyminucji i melizmatyzacji. Dzięki temu możemy znów zrozumieć opowiadania ówczesne, opisujące, jak to niemal niemożliwe było nauczyć narody Północy (Germanów, Celtów [Słowian?]) „wykwintów i słodyczy“ gregorjańskiego chorału. Jak wiadomo, posiadały te narody zdawien dawna inną zupełnie muzyczną praktykę i estetykę: główną zasadą ich muzyki był element dźwięku, który wykluczał wszelką ornamentykę, wynikającą z zasady linijskości, i nastawiony był na ścisłą diatonikę i sylabiczność. Tego rodzaju śpiewu, w którym każdej zgłosce odpowiadał jeden dźwięk (czasem pojawiał się też krótki melizmat przejściowy), stopnie były ściśle diatoniczne i nie było chromatycznych, enharmonicznych odcieni, musiał inaczej wychowanym, a szczególnie duchownym tych czasów, wydawać się „barbarzyńskim, krzykliwym, hałaśliwym“. Jeśli mimo to w ciągu dalszego rozwoju podobne „barbarzyńskie elementy“ przeniknęły — jak to widać jasno ze źródeł — do sekwencji, tropów, nawet chorałów i wywarły daleko idący wpływ na muzyczne ukształtowanie śpiewu gregorjańskiego, to było to dzieło rozwijającego się, silnego, twórczego ducha narodowego Północy, który wbrew usiłowaniom ujednolajnienia i zahamowania wszystkiego, co subiektywne, skruszył wszelkie zapory.

Z każdym z tych stylów łączyła się, oczywiście, związana z nim rytmika i metryka. Jeśli zwyciężała, jak n. p. w sekwencjach, uczuciowości północna, to używano też z konieczności odpowiedniej rytmiki.

Rzeczą z gruntu fałszywą byłoby objaśnienie takich pierwiastków jako produktów samorodnego rozwoju śpiewu gregorjańskiego. Śpiew gregorjański był pierwotnie zjawiskiem muzycznym, którego rozwój był już zakończony, i nie doszedłby do tej postaci, którą później przybrał, gdyby nie zetknięcie z pieśnią ludową Północy. Początkowe starania, aby nim zastąpić pieśń ludową, i późniejsze, by był conajmniej równie jak ona popularny, sprawiły, że zapożyczano się, czerpano z pieśni ludowej i naśladowano ją, aby śpiew kościelny w pewnej mierze do niej upodobnić.

Krótko mówiąc, historia rozwoju chorału gregorjańskiego tak długo pozostanie dziełem niewykończonym, tak długo ukazywać się nam będzie jako twór nieorganiczny i nielogiczny, tak długo nie wzniesie się do ogarnięcia przedmiotu ze stanowiska badań stylistycznych, estetyki, psychologii i filozofii muzyki, jak długo nie wyjaśni się szczegółowo i nie ustali struktury muzyki ludowej czy też pieśni ludowych rozmaitych narodów (o ile się dziś możemy zorjentować, istnieją dwa wielkie kręgi kulturalne: Północ i Południe). Zrodzony z kultury statycznej musi śpiew gregorjański przystosować się do innej, coraz większe znaczenie zyskującej zasady i jest w efekcie stopem, konglomeratem.

Zwróćmy uwagę na wielogłosowość! Ten, kto nie wyziera-

jąc poza ciasno określone granice, nią tylko samą będzie się zajmować, dojdzie — jak to się już rzeczywiście stało — do najfałszywszych wniosków. Będzie on mówił o „wynałazku” organum i t. p. rzeczach, nie myśląc o tem, że dzieje kultury nie znają „wynałazków”. Skoro już, zajmując się chorałem gregoriańskim, przekonaliśmy się, że w owych czasach muzyka ludowa Północy posiadała indywidualność mocno zarysowaną i wywierała wielki — choć nie dający się dziś jeszcze ocenić — wpływ, nie od rzeczy będzie znów na nią przedewszystkiem zwrócić uwagę.

O wielogłosowości w pieśni ludowej tych czasów mówią nam przeróżnego rodzaju świadectwa literackie<sup>7)</sup>, a nadto możemy próbować wyyskać dla naszych rozważań wyniki muzykologii porównawczej, która odsłania częściowo początki i stądja rozwoju wielogłosowości. Większość badaczy sądzi, że prymitywna wielogłosowość posługuje się najbardziej zlewającymi się interwałami (kwarty, kwinty), i że dopiero z wysubtelnieniem poczucia muzycznego pojawiają się stosunki bardziej skomplikowane (tercja, seksta). Zgadzałoby się z tem późniejsze zjawisko „organum purum” teoretyków. „Organum” byłoby więc nadsładowaniem czy też przejściem do muzyki kościelnej praktyki muzycznej ludów Północy. Reprezentanci innego kierunku (m. i. H. Riemann) twierdzą, że nie można sprowadzać zmięśca do wspólnego mianownika rozwoju wielogłosowości u różnych narodów i ras. Twierdzą oni, że Północ oddawien dawna nastawiona była na dźwiękowość i powodowała się nie wartością zmysłową dźwięku, lecz efektem pewnej szorstkości dźwięku (tercja, seksta). Wskutek tego lud Europy środkowej śpiewać ma do dziś głównie w równoległych tercjach i sekstach i niektórzy z badaczy możliwość śpiewania pieśni w tercjach uważają za próbiez jej ludowej autentyczności. Muzycy więc kościelni średniowiecza, sami przeważnie synowie Północy, pragnąc zużytkować w jakiś sposób dla muzyki kościelnej rodzimą wielogłosowość, mieli przejąć wprawdzie zasadę wielogłosowości, nie mając jednak przytem odwagi by zerwać ze starożytną teorią muzyczną i zawrzeć pewnego rodzaju kompromis; zamiast interwałów tercji i kwarty, potępionych jako dysonanse, mieli wziąć najbliższe współbrzmiejące interwały: najbliższą tercję kwartę i sąsiadującą z sekstą kwintę. Szczaśsem dopiero odczucie ludowe miało zwyciężyć i spowodować rewizję teorii. Oba poglądy mają charakter hipotetyczny i dopiero dalsze badania mogą doprowadzić do ostatecznych wyników. Dziś niepodobna już rozstrzygać; dla każdej z tez można przedstawić zarówno materiał potwierdzający jak i zaprzeczający jej. W Islandji pospolite jest — jak wiadomo — do dziś śpiewanie w równoległych kwintach, t. zw. „tvisöngur”. Z wielogłosowymi śpiewami ludowymi, które posługują się temi samemi interwałami, spotykamy się nadto tak w środkowej, jak i zachodniej Europie<sup>8)</sup>. — Można natomiast na podstawie obserwacji, poczynionych w Europie, a szczególnie w krajach pozaeuropejskich, przytoczyć — pomijając, oczywiście, wyższe stopnie rozwoju — niezliczoną ilość wypadków używania (zamiast zlewających się) w bardzo znacznym stopniu współbrzmień takich interwałów, które my uznajemy za dysonanse. Pozatem ważną przeszkodą w rozstrzygnięciu tej sprawy jest już dziś fakt, że nie znamy dotąd właściwie autentycznych przykładów. Przykładów, jakie podają teoretycy, nie wolno absolutnie



uważać za identyczne z praktyką; miały one przecież być teoretycznymi wyjaśnieniami i niczem więcej<sup>9)</sup>.

Organa, które są rzeczywiście kompozycjami i były wykonywane, przedstawiają się zupełnie inaczej niż dotąd przypuszczano.

Jedno jest w każdym razie pewne: zjawisko wielogłosowości nie jest ani wynalazkiem teoretyków, ani dalszym rozwojem chorału gregoriańskiego, ani zapłodnieniem kultury północnej przez południową, ale cechą odrębną muzykalności północnej. Przeniknęła ona do muzyki kościelnej dzięki niedającej się stłumić sile muzyki ludowej. Jeśli pod wpływem opisów teoretyków budzą się jakieś wątpliwości, to trzeba zawsze pamiętać, że pisma ich nie miały być obrazem istniejącej praktyki, lecz połączeniem w jeden zgodny system ludowej w swym charakterze śpiewackiej i muzycznej manieri ze starożytnymi poglądami muzycznymi i dlatego do pism ich wtargnęła spekulacja.

Rozważmy jeszcze krótko inną ważną w wielogłosowości sprawę: „wielogłosowość *bordunową*“, „*diaphonia basilica*“. Nie pozostaje ona w żadnym związku z *organum* równoległym i polega na zupełnie innego rodzaju zasadzie. I jej pochodzenia również nie odkryje ten, kto się tylko do niej ograniczy. Folklor muzyczny natomiast uczy nas rzeczy następujących.

Instrumentem, którym się wtedy bardzo dużo posługiwano, była lira (*organistrum*). Jej cechą charakterystyczną było to, że w czasie grania melodji na jednej strunie inne struny dźwięczały równocześnie z nią, wydając zawsze ten sam dźwięk (kwintę w basie). Tę cechę specyficzną, którą posiadają też bardzo rozpowszechnione dudy i która przyswojonej przez lud grze na instrumentach nadała specjalny charakter, przeniesiono również do muzyki wokalne. Jeden głos wytrzymuje jakiś dźwięk albo wciąż go powtarza, drugi śpiewa do tego właściwą melodię<sup>10)</sup>. Porównajmy z tem przykłady z „*Micrologus*“. Czy przeciąganie dźwięku *f* lub *c* jest czemś różnem od tego ludowego sposobu?

Widać więc bardziej niż wyraźnie, że teoretycy podchwycili przejętą od ludu praktykę i zużytkowali ją z tą różnicą, że lud, nie dbając o nic, szedł poprostu za swymi skłonnościami i pozostawiał swobodę swojej indywidualności, a teoretycy starali się żywe zjawisko zamknąć w reguły, prawa i formuły. Wszystkie ich jednak podstawowe sformułowania i zasadnicze partje opierają się na przejętej od ludu manierze. Śmiało można powiedzieć: teoria ówczesna była abstrakcyjnym ujęciem przejętej od ludu praktyki. Porównajmy szereg najdawniejszych zachowanych i opublikowanych dotąd przykładów w pracach Ludwiga, Wooldridge'a i i. i. W dalszym rozwoju muzyka artystyczna coraz bardziej się oddalała od swojego właściwego źródła, muzyki ludowej, usamodzielniała się i osiągnęła wyżyny, do których lud nigdy nie dojdzie.

Przy omawianiu wielogłosowości wspomnijmy już odrazu i o heterofonji. Zasada ta, którą — pominąwszy muzykę pozaeuropejską — spotykamy dziś jeszcze w naszej pieśni ludowej, oddziaływała dość silnie w muzyce średniowiecznej. I ona również została przejęta od ludu. U wielu ludów heterofonja jest jedyną właściwie wyższą zasadą konstrukcyjną i nic nie sprzeciwia się — choć nie znam też na to żadnego bezpośredniego dowodu — przypisaniu jej średniowiecznej mu-



zyce ludowej; odwrotnie jednak rezultaty muzykologii porównawczej zgadzają się z tem w zupełności. A pierwotną cechą późniejszych organa i motetów z XIII wieku jest równoczesność motywu i jego przekształcenia.

Oświecimy wreszcie nieco dokładniej jeszcze jedną wspomnianą już sprawę. Widzieliśmy już, że zasada warjacji miała duże znaczenie w południowej Europie, obcą zaś chyba była Północy. Muzycy-artysty z Północy przejęli później tę zasadę konstrukcyjną. Fakt ten podważa mocno rozpowszechnione zresztą wyjaśnianie koloratury praktyką instrumentalną i wprowadza do niego bardzo istotne zmiany. Przypuszczenie, że technika ornamentacyjna wywodzi się z natury instrumentów, jest absolutnie sprzeczne z samem sobą: najdawniejsza znana nam tabulatura organowa z XIV wieku<sup>11)</sup>, intawolacja pieśni z „Roman de Fauvel“, zawiera ją w formie ozdobnej. Porównajmy z tem C. Paurmann'a „Fundamentum organisandi“! Czy i tu technika ornamentacyjna wywodzi się z natury instrumentów? Przystosowanie utworu instrumentalnego do śpiewu wprowadza napewno do śpiewu manieri instrumentalne, ale nietylko technika gry na instrumentach wpływa na ciągły wzrost praktyki dyminucyjnej i koloraturowej, lecz w równej albo i większej mierze samodzielność wykonania, pochodząca z muzyki ludowej Południa, przejęcie od ludu współtworzenia i przekształcania melodji. Rozważmy tylko obecnie z tego stanowiska organa, conductus, motety, dzieła „artis novae“!

Możemy odrazu napomknąć o innem jeszcze zagadnieniu: sporze o „instrumentalne partje“ w kompozycjach. Ze stanowiska odczucia muzycznego ludu nie można tych partyj uważać wyłącznie za instrumentalne. Zestawienia z pieśniami ludowymi o tej samej tendencji konstrukcyjnej wykazują tyle podobieństw i zgodności, że i ta cecha — zupełnie niby niezrozumiała i dziwna — wyjaśnia się w sposób całkiem prosty i nieskomplikowany. I w tym wypadku towarzyszy dalszemu rozwojowi coraz większe zróżnicowanie, obszerna, rozbudowana nauka o dyminucji, gdy tymczasem muzyka ludowa bez teorii i utrwalania w piśmie żyje (powoli się rozwijając), naturalnem swoim życiem.

Folklor muzyczny wyjaśnia też nieoczekiwanie niezwykle ważny i w muzykologii pod każdym względem najbardziej interesujący problem powstania tonacji. Sądzone dotychczas, że tonacje starożytne przeszły z Grecji do Italji, że kościół katolicki wprowadził je na Północy i tam ze wzrostem poczucia harmonji zmieniły się i przekształciły w duchu stylu harmonicznego, zatraciły dzięki akcydencjom swój właściwy charakter, upodobniły się do siebie i przeszły wreszcie w naszą tonację durową i mollową. — Obecnie dzięki badaniom ostatnich dziesięcioleci obraz zmienił się gruntownie. Przedewszystkiem wiemy teraz, że muzyka ludowa plemion germańsko-celtyckich miała, jak daleko możemy sięgnąć wstecz, swoją własną tonacją durową. Była to więc skala, której nie zawierały gamy kościelne. Nie mamy wprawdzie zbyt bogatego materiału tego rodzaju muzyki ludowej i będącej pod jej wpływem muzyki artystycznej, ale jest on tak charakterystyczny i pouczający, że można bardzo dobrze śledzić stosunki panujące w poszczególnych stuleciach. — Możemy jeszcze nadto stwierdzić bardzo ważny fakt, który znakomicie ilustruje nasze rozważania i dowodzi, że twierdzenia nasze ujmowały rzecz zupełnie trafnie. Dowodziliśmy mianowicie, że

zasadę wielogłosowości przejęto z muzyki ludowej Północy, teoretycy dali jej pewnego rodzaju podstawę naukową — mniej lub więcej zgodną z praktyką — a szczerem naturalna jej uprawa przekształciła się w uprawę artystyczną. Wspomnieliśmy też o poglądzie pewnego kierunku, że nastawienie tych ludów na dźwięk doprowadziło do użycia „szorstkich“ (wówczas) konsonansów (tercji, seksty). Przed chwilą zaś twierdziliśmy, że muzyka ludowa miała swoją własną skalę durową (rozszerzenie i wyższe stadium [anhemitonicznej] pentatoniki). Na to wszystko znajdujemy we wczesnych organach wprost wymarzone przykłady. Wiele z nich stoi w czystej tonacji durowej. Początkowymi i końcowymi akordami są m. i. czyste trójdźwięki durowe. Dwugłosowe zaczynają i kończą się tercją. Można też napotkać efekty toniki i dominaty (powtórzenie, imitacja i t. p. na stopniu I i V). — Referując pokrótce rezultaty badań, przedstawiamy sprawę w ten sposób. Muzycy kościelni, którzy pochodzili z narodów północnych i znali duszę i uczuciowość swego ludu, pragnęli z jednej strony muzykę jego zużytkować dla kościoła, z drugiej zaś strony zbliżyć się w ten sposób do uprawy muzyki na sposób ludowy i tą drogą zdobyć dla muzyki kościelnej, a temsamem dla kościoła w ogólności, szerokie warstwy ludu. Przeciwwstawiała się temu niewątpliwie teoria muzyczna starożytności jako czynnik w wysokim stopniu hamujący. Scholastyka dążyła bowiem do pogodzenia zdobyczy starożytności z nauką kościoła, a teoretycy — przynajmniej narazie — nie mieli odwagi doprowadzić do sprzeczności ze starożytną teorią muzyczną. Nie można było przedewszystkiem w systemie skal kościelnych w żaden sposób pomieścić skali durowej. Ponieważ na niej zapewne, jak możemy przypuszczać, oparte były wszystkie pieśni świeckie, a więc i wiele takich, które kościół pragnął usunąć, przeto jedynem wyjściem było negowanie tej tonacji, piętnowanie jej jako „modus lascivus“ i niedopuszczenie do jej istnienia. Tak samo było z nauką o konsonansach. Ponieważ zaś wczesne organa często — jak to już wspomnieliśmy — zawierają tercje i, rzadziej zresztą, tercje równoległe, wiele przemawia za przypuszczeniem, że interwały te już oddawna były w użyciu. Jak wiadomo, według teorii muzycznej starożytności konsonansami są tylko oktawy, kwinty i kwarty. Radzono sobie w ten sposób, że interwałami temi zastępowano w teorii przejęte od ludu tercje i seksty. Ale jak to się często zdarza, tak i w tym wypadku teoria nie szła w parze z praktyką. W pierwszym okresie, w którym starano się wprowadzić do kościoła wielogłosowość na sposób ludowy, nie umiano mimo wszystkich nauk i wiadomości teoretycznych utworzyć nic samodzielnego, własnego. W przeciwieństwie do zasad w praktyce, nie umiając sobie poradzić, opierano się ściśle na pierwowzorze, a niejedno może nawet dosłownie przejmowano<sup>12)</sup>. Następne stadium rozwoju sprowadziło dalszą rozleglejszą rozbudowę teorii: wyszkolone dzięki praktyce doświadczenie i w związku z tem większe opanowanie materiału i samodzielność opracowania. W stadium tem oddalono się stosunkowo najbardziej od dotychczasowej podstawy, od muzyki ludowej i wyrażających się w niej pierwotnych praw muzycznych. Dalsze stadium rozwoju nie łączy się właściwie z drugiem bezpośrednio, lecz przebłykuje, bardzo zresztą słabo, w całej linii rozwoju, następnie jednak przebija się ostatecznie jako kompensacja drugiej fazy i decyduje o późniejszym kierunku naszej muzyki zachodu.



Jest to zasada naturalnego rozwoju właściwych muzyce Północy tendencji pierwotnych pod względem tonalnym, harmonicznym i rytmiczno-architektonicznym<sup>13)</sup>.

Ale daleko jeszcze jest do wyczerpania związków zjawisk historii muzyki z muzyką ludową. Dotychczas odskłoniliśmy właściwie tylko pierwiastki muzyki Zachodu, aby wskazać, jak muzyka artystyczna wyrasta z muzyki ludowej. Wciąż jednak odkrywać można ich związki, wpływy i punkty styczne w ciągu dalszego rozwoju. W dziejach muzyki wielogłosowej, od organum, conductus, motetu i t. p. począwszy, aż do jej najwyższego rozwoju, spotykamy się wciąż z pieśnią ludową. Najpierw przejmowano poszczególne frazy, części i t. p. włączano je w budowę lub używano ich w jakiś inny sposób. Potem w technice cantus firmus używano jako c. f. całych pieśni ludowych, które tworzą filar konstrukcji, podtrzymujący kompozycję muzyczną. Niwszystkie z zachowanych c. f. są pieśniami ludowymi, lecz bezwątpienia bardzo wiele z nich, zwłaszcza w pierwszych stuleciach, trzeba do nich zaliczyć. Resztę należy zapewne umieścić między pieśniami przyswojonymi przez lud. Fakt ten dowodzi, jak silnie byli ówcześni twórcy muzyczni, mimo wszelkiej teorii i umiejętności artystycznej, zrośnięci z pieśnią ludową i jak, nieświadomie zapewne, mimo wszelkich pozorów odmienności, odczuwają stosunek zależności i mocny jeszcze związek ich sztuki z muzyką ludową. Dla psychologii i estetyki całej tej sztuki sprawa ta ma decydujące znaczenie. Istnieje jeszcze przedział, brak jednolitości wewnętrznej: z jednej strony przechylenie się ku punktowi wyjścia, ku muzyce ludowej, z drugiej strony dążenie do jak najzupełniejszego uwolnienia się od niej, próby stworzenia na drodze spekulacji czegoś niezależnego od natury. To jedna, to druga tendencja wysuwa się naprzód. W wielu n. p. kompozycjach trudno będzie c. f., w którymby rozpoznać można pieśń ludową, wyodrębnić stylistycznie od głosów towarzyszących (nieraz też zdarzało się faktycznie badaczom, że nie mogli rozstrzygnąć, w którym głosie znajduje się c. f., kilka bowiem głosów miało tę samą strukturę i charakter). W innych wypadkach natomiast włączona pieśń ludowa lub przyswojona przez lud wyrывa się wprost z całości, stanowiąc część zupełnie odmienną w charakterze i zgruntu obcą. Nie należy tego wyjaśniać nieporadnością, brakami techniki i t. p. względami, ale świadomym stosunkiem do przedmiotu. Jeśli się więc chce zrozumieć proces wewnętrzny twórczości muzycznej, estetykę i filozofję muzyki tego czasu, trzeba sobie przyswoić nie tylko dokładną znajomość techniki, form muzycznych i t. d., ale także gruntowną wiedzę z zakresu pieśni ludowej i jej budowy. Porównanie wzajemnego stosunku pieśni ludowej z techniką muzyki artystycznej pozwoli odrazu stwierdzić, jaki był zamiar artysty: czy chciał on stworzyć syntezę muzyki ludowej i techniki artystycznej, czy też — spowodu, który trzeba potem zbadać — chce on zbudować swoją strukturę na wyimaginowanej podstawie, którą użycie c. f. ma tylko przesłonić, stwarzając równocześnie pozory takiej podstawy<sup>14)</sup>. Stwierdzenie to wskazuje odrazu, jakie stanowisko należy zajmować w stosunku do poszczególnych dzieł; umożliwia to krytyczną i psychologiczną ocenę.

Większe jeszcze znaczenie ma pieśń ludowa w dziejach pieśni artystycznej. „Z pieśni ludowej wyrosła wogóle prawdziwa pieśń i ze



źródła pieśni ludowej czerpiąc, odrodziła się nanowo pieśń artystyczna". Fakt to niezaprzeczony i często zwracano nań uwagę, ale nie opracowywano systematycznie tego zagadnienia. Tu właśnie napotykać będziemy w ciągu całego rozwoju związku, wpływy i punkty styczne z pieśnią ludową. Pieśń artystyczna Zachodu wyrosła bowiem z ścisłego przeniknięcia się obydwóch czynników: chorału gregoriańskiego i muzyki ludowej. W każdym prawie stadium rozwoju widać (i w późniejszych czasach) wyraźną przymieszkę ludowości i zwrot do pieśni ludowej. O ile się obecnie w tem orientujemy, conductus, jeżeli je zaliczymy do tej kategorii, są typowymi przykładami zmieszania się elementów tych dwu czynników<sup>15)</sup>. — Śpiew truverów, trubadurów, minnesängerów — wymieniam odrazu wielką kategorię — uznano zdawien dawna za konglomerat pierwiastków o charakterze ludowym z pierwiastkami kościelnymi. Stopień ich przeniknięcia się wzajemnego jest różny. Raz mamy do czynienia z luźnym nagromadzeniem, to znów z głębokiem przetworzeniem, rodzącem całość jednolitą, świadczącą o sile twórczej autora i stanowiącą już utwór samodzielny, kiedy indziej znów z przewagą jednego lub drugiego czynnika. Pieśni te, choć niezawsze mają większą wartość muzyczną, stanowią niezwykle interesujący materiał dla badań i rozważań nad tem, jak dwa przeciwstawne czynniki zapładniają się wzajemnie, usuwają lub wzmacniają, a wreszcie ścierają, tak, że z obu pozostają tylko główne tendencje rozwojowe, które wkońcu spływają się w jeden czynnik.

W jak wielkiej mierze czerpała z pieśni ludowej tak katolicka, jak i protestancka pieśń religijna, jest zbyt znane, żeby się tu jeszcze bliżej nad tem zastanawiać. I tu napotykamy wszelkie możliwe stopnie. Dla pełnego zobrazowania znaczenia pieśni ludowej dla pieśni artystycznej wymienić można bez wyjątku niemal każdy przejaw rozwoju. Dotąd jednak wypowydano, niestety, poglądy w sposób czysto subiektywny i uczuciowy, nie opierając się na ściśle rzeczowych kryteriach stylistycznych i dlatego często przeceniano ten wpływ albo go znów nie doceniano. Przykład konkretny: w swojej „Geschichte der Oper“ twierdzi Kretzschmar, że pojawiający się w arjach Cavalliego takt  $3/2$  „jest podobny do barkarol weneckiej muzyki ludowej“. Przy dokładnem jednak sprawdzeniu, w jaki sposób Kretzschmar doszedł do tego wniosku, okazuje się, że ten apodyktycznie wypowiedziany sąd jest w rzeczywistości mocno wątpliwy. Nie wystarczy więc stwierdzenia związku opierać na przypuszczeniach zamiast na dokładnie zebranych dowodach. Takie nieostrożne operowanie hipotezami pieśniami ludowymi prowadzi do zawodów i błędów, do uważania rzeczy nieznanych za źródłowo udokumentowane. Jeśli wiemy n. p., że w XVIII wieku istniały związki muzyki ludowej z operą i że istniała pomiędzy niemi ścisła łączność, wyrażająca się w prymitywizmie ludowym, albo że twórczość Galuppi'ego była ściśle związana z muzyką ludową, że u Cocchi'ego, Lattilli i i. napotykamy ludowe elementy, że Keiser, Küsser i Telemann posługiwali się pierwiastkami przejętymi z pieśni ludowej, że bez pieśni ludowej nie można sobie właściwie wyobrazić t. zw. „Singspiel“, że odrodzenie pieśni niemieckiej w XVIII w. nawiązało do melodj ludowych, nie wolno nam na tej podstawie wszystkiego, co według naszego odczucia ma charakter ludowy, uważać zmiejsza za faktycznie lu-

dowe. Analogie i podobieństwa trzeba oczywiście traktować z największą ostrożnością, podobne bowiem zjawiska wynikać mogą z bardzo różnych przyczyn<sup>16)</sup>.

Na jedno jeszcze trzeba zwrócić uwagę; na stosunek muzyki ludowej instrumentalnej do muzyki artystycznej. Z początku pozostała ją kościół wędrownym muzykom, grajkom i t. p. i rozwijała się ona wyłącznie w tych kołach. Była to w pierwszym rzędzie muzyka taneczna i pieśni do tańca. Śledząc rozwój muzyki tanecznej Zachodu, stwierdzimy znów pod względem tonalnym, rytmicznym i architektonicznym silny wpływ muzyki ludowej. Przypominam „carole“, „espringle“, „estampidas“, „basses dances“, ballady, ronda i t. p. Weźmy i inne zjawiska pod uwagę. Podstawowe formy rytmiki i metryki muzyki naszej pochodzą niewątpliwie w znacznej części z poezji i muzyki ludowej. Zasada dwudzielnosci jest czysto ludowa, podczas gdy scholastyczna teoria muzyczna, odwracając się świadomie od sztuki ludowej, uznawała za „perfectum“ trójdzielnosc; jak zwykle w takich wypadkach, zwyciężyło w dalszym rozwoju „imperfectum“, forma rozdzielnosci. W muzyce ludowej spotykamy się z pieśniami dwu-, trzy- i czterogłosowymi w stylu kontrapunktycznym; zasada imitacji jest dobrze znana i używa się takich form jak kanon, utwory w rodzaju fugi i t. p. Pewne prawa harmonii, jak „właściwe“ rozwiązanie tritonu i tonu przewodniego<sup>17)</sup>, zasada toniki i dominanty (wyrażając się nawet w modulacji) i t. p. istnieją zdawien dawna, przynajmniej w zarysku, w muzyce ludowej (w ciągu tych czasów zresztą, z których zachowały się źródła, nastąpiła ewolucja poczucia muzycznego ludu w sensie pozytywnym). Są to zjawiska, które dociekania spekulatywne odkryły dopiero po długim czasie i których sformułowanie jest tylko uświadomieniem sobie praw, stanowiących oddawna na Północy podstawę twórczości muzycznej ludu. A skoro się jeszcze zważy wszystko to, cośmy dotąd powiedzieli<sup>18)</sup>, to chyba jasnym już jest, że muzyka ludowa, z gruntu obca muzyce artystycznej jako zasada, pozostawała z nią mimo to i pozostaje w najściślejszym związku i że badanie muzyki artystycznej, dążenie do odkrycia jej prawidłowości i sił, które ją kształtowały, oraz zrozumienia jej jako przejawu życia kulturalnego narodów, a więc historia muzyki w idealnym znaczeniu, możliwa jest jedynie tylko wtedy, jeśli się bada szczegółowo i gruntownie pieśń ludową, zestawia ze sobą wyniki badań nad muzyką ludową i artystyczną, rezultat badań nad folklorem muzycznym zużytkowuje dla historii muzyki i posługuje się obserwacjami i doświadczeniami tej nauki dla rozwiązania problemów historii muzyki<sup>19)</sup>.

Rola pieśni ludowej w badaniach nad historią muzyki nie wyczerpuje jeszcze bynajmniej jej znaczenia dla muzykologii. Choć pełne wyzyskanie całego dla historii muzyki wartościowego materiału, jaki zawarty jest w „pieśni ludowej“, jest — jak to chyba wynika jasno z dotychczasowych wywodów — pracą ogromną, której rozmiary może się dziś nawet w całej pełni jeszcze ogarnąć nie dają, jest to dopiero jedna strona wchodzącej tu w rachubę problematów. W folklorze muzycznym znajdują dla siebie także inne gałęzie muzykologii bardzo wiele faktów naukowych, wyjaśnień i uzupełnień<sup>20)</sup>.

Europejski folklor muzyczny uważa się dotąd stale za część muzykologii porównawczej, mówienie więc o związkach tych dwu dzie-



dzin sprawia właściwie wrażenie tautologii. Przy bliższym wglądzie w sprawę okazuje się jednak, że w systematyce logicznej nie mają one z sobą nic wspólnego<sup>21</sup>). Dziedziny ich pracy nie pozostają z sobą w żadnym głębszym pokrewieństwie: pieśń ludowa Zachodu jest ściśle związana z resztą życia muzycznego tych krajów i wchodzi w skład jego syntezy, a zjawiska muzyczne innych części świata, ras, ludów i t. p. stanowią znów całość dla siebie. Czyż nie jest to zupełnie nielogiczne, że w historii muzyki Zachodu uważa się za godną uwagi jedynie muzykę artystyczną, a w muzykologii porównawczej czyni się przedmiotem badań z jednej strony całość twórczości muzycznej narodów pozaeuropejskich — a więc muzykę artystyczną i ludową, a nadto muzykę ludów pierwotnych, z drugiej zaś tylko część, tylko wycinek z życia muzycznego pewnego kręgu kulturalnego? Z równą racją mogłaby muzykologia porównawcza wydzielić dla siebie badanie europejskiej muzyki artystycznej, a folklor pozostawić osobnej specjalności. — Systematykę zatem muzykologii trzeba pod tym względem poddać rewizji i zmienić ten przestarzały i pozbawiony konsekwencji podział.

Przypuśćmy, że zmiana ta już się dokonała, a omówienie stosunku folkloru do muzykologii porównawczej jest zupełnie na miejscu i w ogólnym przeglądzie związanych z nim zagadnień konieczne.

Muzykologia porównawcza znajdzie w wynikach badań muzycznych nad pieśnią ludową bardzo wiele materiału, który stanowić będzie analogie do zjawisk z jej własnej dziedziny, który dostarczy uzupełnień i wytyczy kierunek jej dalszych badań. Dla każdego prawie zagadnienia muzykologii porównawczej znajdziemy odpowiednik w badaniach nad pieśnią ludową<sup>22</sup>). Z tego rodzaju metod porównawczych wyciągniemy wiele korzyści<sup>23</sup>). Nie można będzie jednak — jak wspomniano — zestawiać i łączyć z sobą na ślepo wszystkich podobieństw i analogii, mogą one bowiem być zupełnie przypadkowe; ich przyczyny i związek z innymi zjawiskami mogą być wprost przeciwne.

Już sam materiał, którym obie specjalności rozporządzają, pochodzi często z tego samego rodzaju dziedzin. Przedewszystkiem dzięki swemu materiałowi historycznemu i umożliwionym przezeń zasadom i teorjom rozwoju historycznego może folklor Zachodu wydatnie wesprzeć w tych kwestiach fakty muzykologii porównawczej, która operuje naogół tylko materiałem współczesnym<sup>24</sup>), i uchronić ją w pierwszym rzędzie od syntetyzowania, rozcłunkowywania i grupowania materiału drogą czystej spekulacji i tworzenia w ten sposób teorii, które choć wydają się prawdopodobne w granicach jednej mało zbadanej — pamiętajmy — dziedziny, zastosowane do wszystkich zjawisk, nie dadzą się utrzymać<sup>25</sup>). Bliższe zajmowanie się przy tej sposobności temi związkami jest zbędne, ponieważ rozdział folkloru i muzykologii porównawczej stanowi dopiero postulat; narazie łączą się one w jedną całość i przedstawianie ich związku jest zupełnie niepotrzebne, chociaż nie wszystkie, oczywiście, problemy muzykologii porównawczej są aktualne i w dziedzinie folkloru. Pierwsza z nich jest i pod względem swych rozmiarów i horyzontów rozleglejsza i większa i w przyszłości zostanie napewno podzielona na części, aby można było materiał jej należycie opracować. Ich wzajemne związki układają się, naturalnie, zupełnie swobodnie. Np. praca o rozwoju zasobu dźwięków nie ograniczy się do tego rodzaju zjawisk

w którejś części świata albo w całym świecie pozaeuropejskim, ale uwzględni też narody Europy; zamknięcie się w granicach jakichś form, krajów, ludów, ras, regionów, części świata i t. p. nie może być nigdy pracą syntetyczną, lecz conajwyżej badaniem szczegółowym, które zużytkuje później dla syntezy studjum kompilacyjne. Jest więc już jasną chyba rzeczą, że każde badanie, które posługuje się metodą porównawczą, dąży do odkrycia reguł i prawidłowości w zjawiskach muzycznych całej ludzkości i napisanie „biologii” muzyki uważa za swój cel; musi też m. i. czerpać materiał z folkloru.

Z krótko tu zaznaczonych linii zasadniczych wnioskować można o stanowisku i stosunku „pieśni ludowej” do muzykologii porównawczej w poszczególnych wypadkach. Stosownie do natury opracowywanego problemu współpraca będzie mniej lub więcej ścisła. Odpowiednio do charakteru grupy nauk wciągniętych w dany wypadku do pomocy, przeważać i decydować będzie to ściśle przyrodniczy punkt widzenia, to znów eksperymentalno-psychologiczny, antropologiczno-etnograficzny albo genetyczno-historyczny. Ten przegląd stosunku pieśni ludowej do muzykologii porównawczej, choć pobieżny i całkiem powierzchowny, wystarcza chyba jednak do zrozumienia, jaka niezmiernie wielka masą zagadnień tu się nasuwa.

Zupełnie nowe i wielostronne oświetlenia stosunku pieśni ludowej do muzykologii umożliwi rozważanie następujących faktów. Pieśń ludowa powstała, według definicji naszej, ze spontanicznego i swobodnie tworzącego przeżycia i uczucia niewykształconego ludu, który nie przestrzega żadnych teorii, reguł i t. p., lecz polega na tkwiciu w nim samym odczuciu i tworzy w sposób czysto uczuciowy. Jakie jest pochodzenie zmysłu muzycznego, popędu do zajmowania się muzyką i wyrażania swoich „reakcyj”, oto zagadnienie psychologii muzyki. Obok muzykologii porównawczej wiele cennego materiału dostarczy także i folklor muzyczny, wiedza o muzyce ludowej. Znając okoliczności, zwyczaje i obyczaje, może nas ona np. poinformować, czy istniał podział na muzykę kultową i świecką, a jeżeli tak, to czy i jakie zachodziły między temi działami różnice, może ona rozwiązać lub conajmniej wyświetlić nieco zagadnienie, skąd się wzięła muzyka, z czego wyrosły pierwotne zjawiska muzyczne. Ponieważ pieśń ludową stworzyły te warunki, które historia kultury uważać może za pierwsze stadjum rozwoju<sup>26)</sup>, przeto nasuwają się następujące myśli: jako wytwór poczynającej się kultury, jako podstawa i punkt wyjścia dalszego rozwoju, załazek niejako i komórka zarodkowa późniejszego wzrostu może pieśń ludowa dostarczyć nauce sprawdzianu, który pozwoliłby na śledzenie elementów pierwotnych twórczości muzycznej rasy, narodu czy plemienia, dotarcie do ich początków i ich powstania, odsłonięcia ich przyczyn i pierwiastków. Wnioski te mają podstawowe znaczenie dla estetyki i psychologii, teorii i logiki muzyki<sup>27)</sup>.

Popelniano dotąd ten błąd, że obierano jako punkt wyjścia i przedmiot badań skomplikowane utwory artystyczne i starano się z nich wyprowadzić estetyczne, psychologiczne i podobne prawa i zasady, nie zdając sobie zupełnie sprawy, że przeprowadzenie tego rodzaju przedsięwzięcia jest rzeczą wręcz niemożliwą. Struktura dzieła muzyki artystycznej jest tak niezwykle skomplikowana, rozgałęziona i wielostronna, że przeniknięcie jej, oddzielenie od siebie poszczególnych składników



i zwarte przedstawienie w całości ich przebiegu jest rzeczą wykluczoną. Albo udaje się wyodrębnić ten lub ów pierwiastek i kosztem wszystkich innych ukazać jego znaczenie i rolę, albo też ujmuje się wprawdzie wszystko, ale jedynie powierzchownie i nie wychodzi się właściwie poza samo wyliczenie. Jakież są rezultaty dotychczasowych muzyczno-estetycznych badań? Jeżeli się zgóry ograniczają do pewnych momentów, to osiągają one przy sumiennej pracy piękny rezultat, wnoszą wiele nowego i wyjaśniają zagadnienie. Ale poza grożącym tu zawsze niebezpieczeństwem przecenienia jednego lub kilku czynników, wartości te okupione są znacznymi i uderzającymi cechami ujemnymi: zamknięciem się w granicach kwestii specjalnej, jednostronnością i brakiem właściwych proporcji w przedstawieniu całości. Dlatego tyle jest rozmaitych szkół estetyki i psychologii muzyki, tyle indywidualnych metod i subiektywnych sposobów badania. Każdy wybiera sobie to, co mu się z jakichś względów wydaje najważniejszym, element formalny lub harmoniczny, linearny lub kontrapunktyczny i t. d. Przypominam np. estetykę interwałów: robiono wciąż nanowo próby wykazania, że poszczególne interwale mają pewien stały charakter i wartość ekspresywną, już to dowodząc tego „cytatami” z literatury przedmiotu, już to starając się dotrzeć do prawdy na drodze psychologiczno-eksperymentalnej. Z tego jednego przykładu — a jest ich niezmiernie wielka ilość — widać już zupełnie jasno, jak bardzo daleko się zapędzono. Dąży się do odkrycia w jakiś sposób podstawy melodyki, do wyjaśnienia i dotarcia do jej składników i jej istoty, aby móc później zjawiska złożone i skomplikowane wyjaśnić i wytłumaczyć poprostu jako sumę i połączenie poszczególnych czynników. Postępowanie to jest w każdym razie dowodem uświadomienia sobie, że melosu jako takiego badać nie można; usiłuje się dotrzeć do czynników pierwotnych i wierzy się w celowość takiego właśnie postępowania, ale w rzeczywistości wpada się w ślepą ulicę. Wyjaśni to może porównanie: jest to to samo, co usiłowanie wyjaśnienia architektury gotyckiej przez rozprawianie o materiale budowlanym (kamieniach, zaprawie murarskiej i t. p.). Nie można sobie, oczywiście, wyobrazić architektury bez materiału, ale znajomość materiału nie wyjaśnia jeszcze zasad architektury i jej różnych stylów. Przy najprymitywniejszej nawet architekturze, przy grobach kamiennych, fakt istnienia gładów narzutowych nie wystarcza bynajmniej do jej wyjaśnienia; wyjaśnia on wprawdzie formę zewnętrzną, ale nie wyjaśnia zasady. Jest ona czemś zupełnie nowem i samodzielnem w przetworzeniu oraz opanowaniu materiału, a więc, głębiej rzecz ujmując, materiał nie może jej nigdy objaśnić. Tak samo jest w dziedzinie muzyki. Materiał, w tym więc wypadku dźwięki i interwały, nie tworzy jeszcze bynajmniej jakiegś metodycznej zasady. Posługuje się ona coprawda interwałami i dlatego też konieczna jest dokładna ich znajomość, lecz do pochwycenia, zrozumienia i przeżycia jakiegś melodji, trzeba nietylko pochwycenia poszczególnych interwałów, ale przede wszystkim wartości strukturalnej („Gestaltqualität“<sup>28</sup>). Ona to jednoczy poszczególne części, spaja je w nierozdzielną całość i tworzy rzecz zupełnie nową<sup>29</sup>). Nie da się już ona podzielić ani bez zmiany swej istoty rozłożyć na składniki, lecz jest sama w sobie czemś pierwotnem. Jeśli się chce zrozumieć zasadę melodyczną i sprowadzić jej prawa do sotałych formuł i schematów, to jedyną drogą do tego jest zajęcie się nią samą i szukanie wyjaśnienia w niej samej, rozpoczą-

nając oczywiście od rzeczy najprostszych i najłatwiejszych i stopniowo się posuwając ku skomplikowanym i trudnym.

Pieśń ludowa zawiera więc wszystkie możliwe pierwiastki muzyczne (począwszy od melodycznego) i to — co najważniejsze — przezwannie w formie prymitywnej, pierwotnej. Prymitywnej o tyle, o ile to wynika z istoty pieśni ludowej, wywodzącej się jedynie z uczucia, wolnej od dalszych przekształceń artystycznych, spekulacji i świadomego stopniowania. Pieśń ludowa jest w swoich najrozmaitszych formach prostem, pierwszym i podstawowym wcieleniem tendencji artystycznych. Od niej i z niej rozwijała się muzyka artystyczna, czerpiąc z niej i od niej biorąc siłę i kierunek. Mimo wszelkiego pozornego, często umyślnego i usiłowanego odwracania się od sztuki ludowej, mimo wszelkich prób stworzenia z własnych sił i własnego ducha czegoś zupełnie nowego, samodzielnego i niezależnego, cała muzyka artystyczna jest tylko kontynuacją muzyki ludowej i czasem niewiele się tylko od niej oddala (np. t. zw. „Singspiel”), czasem znów odchodzi od niej tak daleko, mając poza sobą wielkie, nieprzejrzone przestrzenie, że wydaje się, jakby związek z muzyką ludową już nie istniał (np. symfonia, kwartet smyczkowy, dramat muzyczny). Badanie genetyczno-historyczne wykazuje jednak, że — mówiąc obrazowo — muzyka ludowa jest pnem, z którego wyrastają większe i mniejsze konary, mniej lub więcej znów się rozgałęziające. Oko obserwatora, patrzącego na drzewo z pewnej odległości, nie dostrzeże w wielu bujni i gęsto rozgałęzionych miejscach samego pnia, a niektóre gałęzie, które chyląc się, dotykają ziemi, wydadzą mu się może krzakami; będzie sądził, że nie wszystko tu z jednego pnia wyrasta, ale w znacznej części wprost z ziemi. Zbliża dopiero pozorna gmatwanina przechodzi w przejrzyste linie i jasnem staje się rozcłódkowanie całości. Zupełnie tak samo jest w zjawiskach muzycznych. I tu dla pobieżnie i zdala patrzącego ukryty i niewidoczny jest pień — pieśń ludowa.

Dla naszego studjum wystarczy odsłonięcie prawdziwego stanu rzeczy. Jasne jest chyba, o co nam szło. Jest logiczne i zupełnie oczywiste, że punktem wyjścia dla wszelkiego typu opisów skomplikowanych struktur zjawisk muzycznych musi być to, co pierwotne i co tworzy podstawę — pieśń ludowa. Zanim to jednak bliżej wyjaśnimy, dokonać musimy pewnego ograniczenia i sprostowania. Mówiłem o pieśni ludowej bez zaznaczenia czasowych granic. Pieśń ludowa dawnych wieków jest, o ile możemy ją śledzić w przeszłość, odmienna od obecnej. Błędne jest — jak to stwierdzają fakty — mniemanie, że muzyka artystyczna nie oddziaływała, nie wywarła żadnego wpływu na muzykę ludową. Nie jest więc rzeczą dziwną, że dzięki niej — pomijając już zwykłe zapożyczenia — zmieniała się fizjognomja muzyki ludowej, rozwijał się i zapładniał muzyczny zmysł ludu. Aby więc trafnie zastosować wspomnianą zasadę metodyczną, musimy się opierać na najdawniejszej pieśni ludowej, a granicą będzie dla nas moment pojawienia się muzyki artystycznej i przenikania jej wpływu do pieśni ludowej. Pieśń ludowa czasów późniejszych nie traci jednak absolutnie znaczenia dla tego rodzaju prac, dlatego że zapomocą bardzo starannych badań można wyśledzić i wyeliminować elementy późniejszego rozwoju i dotrzeć do pierwotnej — bez jakichkolwiek przymieszek — postaci pieśni.

Jako punkt wyjścia estetyki muzyki trzeba więc będzie wy-



brać „pieśń ludową“ i przy pomocy tego materiału stosownie do prawdziwego stanu rzeczy zbudować fundamenty pod dalsze badania. Ponieważ — jak już wspomniałem — w pieśni ludowej zawarte są — choć niektóre częściowo tylko w zarodku — wszystkie pierwiastki muzyki, przeto pozostaje dość materiału dla dalszych prac w tym kierunku. Ponieważ zaś punktem wyjścia badań będzie nie spekulacja, lecz rzeczywiste fakty, a w miejscu subiektywnego ujmowania pojawi się rzeczowy obiektywizm, przeto przy właściwych metodach pracy rezultaty będą miały charakter rzeczowy i trwałe. Już na samym początku pojawiają się tu niezwykle ważne zasady, które nadadzą całości nowy, nieprzewidywany kierunek. Okaże się, że istnieje nie „jedna“, lecz raczej wiele estetyk muzyki. Objaśnimy to przykładem. Melos, zasada melodyczna, nie jest absolutnie czemś jednolitem i jednorodnym. Badania wykazują mianowicie, że w pieśni ludowej różnych ras i narodów panują różne zasady melodycznego kształtowania. Idąc za formułowaniem J. Strzygowskiego, powiemy, że zasadniczo odmienne są pomysły melodyczne człowieka „śródziemnomorskiego kręgu kulturalnego“ i „człowiek Północy“. Jeśli się zdarzają podobieństwa albo nawet miejsca równobrzmiące, to należy je zupełnie inaczej i oddzielnie rozumieć i traktować. Podstawa bowiem, z której one wynikają i która decyduje o stanowisku wobec tych zjawisk, jest zgruntu różna.

Metoda ta pociągnie za sobą jeszcze wiele innych następstw. Oprócz podziału na wielkie obszary konieczne będą dalsze, mniejsze grupowania i podziały. Przy oddzielnem badaniu poszczególnych kręgów kulturalnych okaże się, że są one tworcami złożonemi, a ich składniki są w mniejszym lub większym stopniu pomiędzy sobą różne. Kultura Południa np. składa się z różnych dóbr rozmaitych narodów. Nie można ich absolutnie podciągnąć pod jeden i ten sam mianownik, można je co najwyżej sprowadzić do wspólnego generalnego mianownika. Następnie zaś okaże się, że np. „niemiecka pieśń ludowa“, a więc podstawa dla badań nad pierwiastkiem „niemieckim“, dzieli się znów według plemion na południowo-środkowo-i północno-niemiecką, austriacką, bawarską, nadreńską, badeńską, saską, turyngską i t. d. Krótko mówiąc, okaże się, że jedna estetyka muzyki może mieć tylko wartość w obrębie jednego narodu. Jako główny zatem rezultat, trzeba będzie zanotować, że o sposobie badania, ustosunkowania się, oceny i t. d. decyduje czynnik narodowy w muzyce. Ogólne, rzeczowe kryterjum dla oceny, dla estetycznego i psychologicznego nastawienia uzyskać można tylko przez zestawienie zjawisk z prawami tkwiącemi w gruncie ojczyistym. Porównując ustalenia kwestyj jednostkowych i wyodrębniając oraz zestawiając to, co w nich wspólne, otrzymamy jednostkę wyższego stopnia. Zestawienie porównawcze muzyki poszczególnych plemion prowadzi do ujęcia typologii narodu, muzyki narodów pokrewnych do typologii rasy i t. d. Dodając badania genetyczno-historyczne i ukazując następnie związki przyczynowe wszystkich zjawisk w rozwoju, uzyskuje się szersze horyzonty, a ustosunkowanie się do przedmiotu staje się wolne od jakiegokolwiek zabarwienia subiektywnego i rzeczowe. Udowodniona np. zostanie odrazu bezpodstawność, niesprawiedliwość i niesłuszność ujemnego sądu Niemca o muzyce francuskiej. Niemiec przekona się przy pomocy naszkicowanej tu metody badania, że to, co jemu wydaje się sentymentalne, banalne,

trwające, jest właściwe całemu narodowi francuskiemu, że jest to jego narodowy sposób ekspresji. Spostrzeże, iż tego rodzaju elementami ekspresyjnymi posługuje się francuska pieśń ludowa i że przeto znajdują one miejsce i w muzyce artystycznej, że w poszczególnych epokach muzyki artystycznej używa się ich więcej lub mniej zależnie od tego, czy związek muzyki artystycznej z ludową jest w tych epokach silniejszy czy słabszy, a co zatem idzie, elementy te są w tym czasie ulubione lub zaniebdywane, że odpowiadają one uczuciowości w narodowym usposobieniu Francuzów, że z przyczyn, które należy zbadać, są one koniecznym wyrazem uczuciowości narodu, a ich stosowanie i używanie jest niewątpliwym dowodem, że ich znaczenie symboliczne i zawartość pod względem estetycznym nie ma nic wspólnego z tym ujemnym znaczeniem, które zwykł im przypisywać Niemiec. Ogromny postęp, do którego metoda ta może doprowadzić, jest chyba widoczny. Miejsce dotychczasowego egocentrycznego stanowiska badacza zajmie praca naukowa, rzeczowa, krytyczna, wolna od uczuć, osobistych poglądów i przeżyć. Nie będzie różnych systemów estetyki, lecz jedynie system genetycznego i historyczno-ewolucyjnego badania. Nie przy pomocy egocentrycznego „wczuwania się“, lecz przy pomocy żywej obserwacji zjawisk odsłonią się fundamenty estetyki. Przedewszystkiem zaś nie będzie nigdy stawiane żadne z tych zagadnień, których wogóle nie można rozwiązać (przyczyna niemożności rozwiązania pewnych zagadnień tkwi — jak to znakomicie wykazała nowsza teoria poznania — nie w niewiedzy, w braku wiadomości, ale w naturze samych zagadnień). Zamiast tracić czas na daremne szukanie, będzie można zajmować się tylko tem, co się da zbadać. Elementarna siła melodyki, dynamiki i agogiki, piękno w muzyce, prawa ładu, jednolitości, dzięki którym muzyka zyskuje kształt i formę, estetyczne znaczenie formy, które przejawia się w działaniu kontrastu, w zachowaniu lub zmianie tonacji, taktu i rytmu, w powtarzaniu motywów melodyczno-rytmicznych i tematów, w przeciwstawieniu konsonansu i dysonansu, w modulacji, w pojęciu tonalności i t. p., zagadnienie rytmiki i jej wartości ekspresyjnej, harmoniki i zasady linearności, rola funkcji logicznych, problem konsonansu i dysonansu, różnica między interwałami konsonującymi i dysonującymi i ostateczne określenie wartości różnych możliwych interwałów dla logiki struktury muzycznej, problem logiki muzycznej, pojęcia stylu i t. d. — wszystkie tego rodzaju zagadnienia mogą i muszą być dokładnie zbadane na materiale pieśni ludowej.

Jeżeli na Germanach sprawiają przygnębiające, smutne i posępne wrażenie niektóre pieśni słowiańskie, które zrodziły się u Słowian z wręcz przeciwnego nastroju, to już ten jeden fakt dowodzi niezbicie, że 1) ocena subiektywna, jako rozbieżna z rzeczywistością, nie ma żadnej wartości, że natomiast 2) słuszne zupełnie jest twierdzenie, że przy pomocy przedmiotowego badania dojdzie się do wyników zasadniczych<sup>30)</sup>.

Każda gałąź muzykologii, estetyka, psychologia czy teoria i t. d. nauczy się nieskończenie wiele z pieśni ludowej. Z tem naturalnie ograniczeniem, że pracy eksperymentalnej da ona niewielkie lub żadne korzyści. Można, jak tego np. Hornbostel żąda, wprowadzić również i tę metodę, wynikami jej jednak należy się posługiwać z największą



sza ostrożnością. Pominąwszy już oczywisty fakt, że folklorystyka muzyczna może eksperymentować tylko na osobach współczesnych, a więc badać tylko jedno stadium rozwoju, cała metoda tego rodzaju prób jest niedoskonała, jednostronna i niezadowolająca, a jej zakres bardzo a bardzo ograniczony<sup>31</sup>).

Usiłowałem już zaznaczyć, jakie stanowisko będzie musiała zająć estetyka muzyki. Takie samo będzie musiałoby być postępowanie psychologii muzyki. Wprawdzie nie dla wszystkich swych problemów znajdzie ona materiały w pieśni ludowej, ale w ogólnych co najmniej zarysach znajdzie w niej to, co najważniejsze. Zamiast — jak przed chwilą wspomniałem — kłaść główny nacisk na eksperymentowanie, będzie musiała psychologia muzyki uczynić ośrodkiem swoich badań fakty i z nich starać się wyprowadzić wnioski. I ona dojdzie w swojej dziedzinie do podobnego, jak estetyka, stwierdzenia, że badania muszą mieć charakter genetyczno-historyczny i że koniecznością jest patrzeć na zjawiska muzyczne nie z jednego, lecz z rozmaitych narodowo uwarunkowanych punktów widzenia. Fakt np., że tak onto- jak i filogenetycznie każda jednostka posiada do pewnej granicy podobne dyspozycje wrodzone, i fakt, że w historii kultury i historii muzyki zjawili się różnice i odmienności rozwoju, tworzące różnorodny obraz wielu rysów szczególnych, które albo dalej prowadzą, albo znów giną w ślepej ulicy, nasunie psychologii muzyki całą masę problemów, dotyczących tego, jak się to stało, jakie czynniki wpłynęły na rozwój zdolności muzycznych i t. d. Następnie dopiero z porównawczego zestawienia będzie psychologia muzyki musiała wyciągnąć wniosek, że istnieje nie jeden rozwój, lecz że jest ich wiele i że przy psychologicznym nastawieniu względem zjawisk muzycznych nie można zajmować jednego, lecz trzeba zajmować stosownie do każdorazowego materiału różne stanowiska. Badanie pieśni ludowej będzie miało dla psychologii muzyki szczególnie wielkie znaczenie, jego wynik bowiem stanowić będzie równocześnie ze stanowiska rozwoju historycznego psychologiczne założenia muzyki artystycznej, które w późniejszych, tak odmiennych z pozoru przejawach muzyki artystycznej pozostały nadal takie same, nie uległszy istotnym zmianom, ani nie pomnożywszy się nowymi.

Pieśnią ludową będzie się też musiała dokładnie zająć teoria muzyki (w świetle dotychczasowych wywodów wydaje się to zupełnie oczywiste). I ona dowie się, że jej zasady są zależne i zmienne. Będzie mogła stwierdzić, że podstawowe formy jej systemu tkwią w pieśni ludowej, że jej zasadnicze prawa pochodzą z prawidłowości struktury pieśni ludowej, a więc wywodzą się z niezmiennych pierwiastków, które są dla danej kultury typowe, i że dalsza rozbudowa jej nauk wtedy tylko może być uznana za logiczną i naturalną i spodziewać się uzyskania prawa obywatelstwa u ogółu, u narodu, jeśli przejawiające się w pieśni ludowej prawa obiera sobie za podstawę i konsekwentnie je rozwija.

Można wymienić jedną jeszcze gałąź muzykologii — pedagogikę muzyki. Ale co ma pedagogika wspólnego z pieśnią ludową? W pierwszej chwili wydaje się, że to pytanie jest słuszne i że między temi dwiema dziedzinami niema żadnego związku. Okazuje się jednak, że dla nowożytnej pedagogiki pieśń ludowa nie jest dziedziną obojętną.

Związek ich jest, krótko formułując, dwojaki: 1. dzięki zadaniu kształcenia ludu, styka się pedagogika muzyki z natury z pieśnią ludową; 2. pedagogika ogólna muzyki w pewnych sprawach sama rzuciła pomost do muzyki ludowej. O ile idzie o pierwszy punkt, to stan rzeczy jest odrazu zupełnie jasny. Ten dział pedagogiki muzyki, którego celem jest podniesienie poziomu kulturalnego ludu, która stara się uczynić muzyczne dobra kulturalne własnością ogółu i wykształcić w muzyce cały naród oraz nawiązać stosunki między muzyką ludową a „wyższą (prawdziwą) sztuką muzyczną“, będzie musiała z konieczności zadać sobie pytanie, jaki stopień rozwoju muzycznego lud osiągnął i jaki jest wogóle charakter muzykalności ludu. Badacz folkloru będzie tu mógł i musiał oddać cały swój materiał do rozporządzenia, będzie mógł udzielić dokładnych informacji o odrębności uzdolnienia, o praktyce muzycznej, o możliwościach i kierunkach rozwoju, o sposobach wspomagania i wpływania, o środkach, któreby należało zastosować i t. d. Dla hasła „wychowania do sztuki“, dla uznania, że wszystkim stanom należy się równy i pełny udział, że wyjątkowość stanowiska niektórych kół narodu nie wytrzymuje krytyki, że najpiękniejszym zadaniem jest wychowywanie do sztuki całego narodu, — *conditio sine qua non* praktycznego wykonania, jest jak najdokładniejsza znajomość pieśni ludowej i łączących się z nią zagadnień.

Pedagogika ogólna muzyki zwraca się do pieśni ludowej z czysto praktycznych przyczyn. Pedagogika muzyki, której zadaniem jest wykształcenie jednostki, zapoznaje się zrazu ze zdobytymi już przez jednostkę umiejętnościami i z jej wrodzoną zdolnością przyswajania sobie wrażeń muzycznych. Okazuje się, że dla normalnego poziomu niewykształconych muzycznie dzieci w wieku szkolnym pieśń ludowa jest najodpowiedniejszym pod każdym względem materiałem. Drogę wskazuje wyraźnie fakt, że wiele pieśni ludowych i dziecięcych ma strukturę podobną, że wiele pieśni ludowych i dziecięcych ma to samo ukształtowanie, że granice tych rodzajów są płynne. Aktywne zajęcie dziecka polega zrazu na śpiewaniu pieśni dziecięcych i zupełnie prostych i łatwych pieśni ludowych, które albo samo naśladuje albo opanowuje dzięki nauce i które wytwarzają w niem z jednej strony wycucie tonacji, z drugiej zaś conajmniej w zarodku odczucie diatoniki. Gdy dziecko przychodzi do szkoły, gdzie zaczyna się świadome kształcenie muzyczne, to stosowne i logiczne jest, jeśli wychowanie zaczyna się od formy dziecięcemu sposobowi pojmowania bliskiej i zrozumiałej i stanowi do pewnego stopnia tylko kontynuację na wyższym poziomie<sup>32</sup>). I tu znów będą mogły badania folklorystyczne służyć życzeniom i zamierzeniom pedagogiki swemi rezultatami. Będą jej mogły oddać do rozporządzenia zbiory pieśni ludowych, nie budzące wątpliwości. Należy mocno podkreślić: „nie budzące wątpliwości“. Dostarczając wrażeń dzieciom w wieku szkolnym, bierze się na siebie bardzo wielką odpowiedzialność. Jeśli pedagogika muzyki chce dziecko zaznajomić z ludem, jego duchem i odczuwaniem, jeżeli je chce wychować w duchu własnego narodu, to z całą pedantycznością należy uważać, aby dziecku dostarczać tylko prawdziwych, autentycznych, niesfałszowanych dzieł twórczości ludowej. Tak, jak się w książkach szkolnych uważa na ortografię, styl i t. p., tak samo też nie należy zapominać o tem, by w sprawach, dotyczących muzyki, kłaść nacisk na „ortografię, styl“ i t. p.



Spiewników szkolnych, zbiorów pieśni i innych książek, przeznaczonych do użytku szkolnego, do nauki, nie powinni opracowywać miłośnicy muzyki, dyletanci albo tylko praktycy muzyczni; do pomocy należy przede wszystkim wezwać badacza folkloru (badacza jednak, nie amatora-zbieracza). On tylko potrafi rozstrzygnąć, co jest autentyczne, a co sfalszowane, co jest prawdziwym utworem ludowym, a co bezwartościowym naśladownictwem. On tylko odróżni pieśń ludową od pseudoludowej. Dokładne, sumienne i ostrożne zbadanie jest w tej dziedzinie, zwłaszcza w obecnych czasach konieczne: popyt jest wielki, a chęć prędkiego zdobycia materiału prowadzi do zaopatrywania się w sposób bezkrytyczny, nadto zaś niesumienni handlarze i nakładcy nie wahają się ramoty, szlagiery i wszelką wogóle lichotę dla lepszego zbytu wypuszczać na rynek jako „pieśni ludowe”<sup>33)</sup>. Używać można tylko wydań starannych, zrobionych pod kierunkiem fachowca. Zasadniczych poglądów estetycznych nie tworzy się w człowieku przy pomocy słów, długich komentarzy i bombastycznych frazesów, różnicy między sztuką a jej namiastką, prawdziwą muzyką i rzempoleniem nie można wykazać przy pomocy „objaśnień”; osiągnie się to tylko w ten sposób, że się od początku, w tym czasie, kiedy się człowiek jeszcze rozwija, zapoznaje się go tylko z rzeczami naprawdę rzetelnymi, prawdziwymi i wartościowymi, tak że tylko one na niego oddziałują i że pod wpływem tych czynników krystalizuje się jego struktura odczucia i przeżycia sztuki. Jeżeli główne te podstawy są w nim dobrze i silnie umocowane, zetknięcie się człowieka z rzeczami lichymi pod względem artystycznym nie pociągnie za sobą szkody; odprysną one od muru ustalonych, tkwiących w ludziach norm estetycznych i będą odrazu trafnie ocenione. Później zaś, gdy już istnieje podstawa, mogą się, oczywiście, okazać pomocne także pouczenia i wyjaśnienia, które utrwala rozumowo to, co dotąd było tylko odczute.

Pieśń ludowa może też mieć dla pedagogiki muzyki oprócz tej roli, która jej przypada jako materiałowi dla ćwiczeń, także i inne znaczenie. Pieśni ludowe nadają się znakomicie do ilustracji pouczeń teoretycznych, zwłaszcza w zakresie nauki szkolnej. Nowsza pedagogika muzyki rozumiała to i posługuje się tym środkiem<sup>34)</sup>. I w tym wypadku nieraz trzeba będzie zasięgnąć rady badacza folkloru (badacza nie amatora). Przy pomocy znanego sobie materiału będzie on mógł wskazać najcharakterystyczniejsze przykłady, a dzięki swemu wykształceniu naukowemu będzie mógł w tych kwestjach służyć pomocą nauczycielowi, dostarczając mu ściśle „filologicznych” wiadomości. Nawiasowo tylko wspomnę, że nauka o pieśni ludowej może i powinna stanowić uzupełnienie dla wielu przedmiotów nauki szkolnej, jak historia literatury, kultury i sztuki, historia powszechna i t. p.<sup>35)</sup>.

Zdaje mi się, że z wywodów moich, choć szkieletowych i fragmentarycznych, jasno wynika, jak naturalne i konieczne, obiecujące i cenne jest staranne związanie wyników badań nad pieśnią ludową z ogólnymi badaniami muzykologicznymi. Mam nadzieję, że udało mi się na paru przykładach wykazać słuszność moich twierdzeń i pragnę, aby praca ta przyczyniła się do wzbudzenia uwagi i zainteresowania dla pieśni ludowej i jej związku z muzykologią.

Na zakończenie chciałbym wspomnieć o jednej jeszcze sprawie, o stosunku muzykologii, a w tym wypadku specjalnie badań nad pie-



śnią ludową, do innych nauk. Jakkolwiek ściśle rzecz biorąc rozważania te przekraczają granice naszego tematu, usprawiedliwia je jednak ich znaczenie. Niczego dotąd nie zrobiono dla przedstawienia stosunku muzykologii do pokrewnych i związanych z nią nauk. Muzykologia weszła wprawdzie w łączność z szeregiem innych dziedzin nauki, przejęła z nich i zużytkowała wiele ważnego materiału i zużytkowała bardzo wiele ich wyników, jednakże nigdy nie zdobyła się na to, aby świadomie objąć rolę nauki dającej. A jednak wobec znaczenia muzyki dla kultury powołana jest muzykologia w bardzo znacznej mierze do oświecenia wielu spraw, które przekraczają granice jej wyłącznej specjalności. Muzykologia winna wreszcie porzucić stanowisko „sztuki dla sztuki” i od prób poznawania wyłącznie własnej dziedziny, od hołdowania własnym wyłącznie celom, przejść do przetworzenia i przystosowania swoich badań do użytku wszystkich nauk, musi się starać razem z innymi naukami zdążać równym krokiem do poznania ogólnego. Muzykologia musi o tem pamiętać, że powinna sama, nie czekając, aż to zrobią inni, podkreślać wartość i znaczenie zużytkowania wyników jej badań dla innych, i musi wskazywać na związki z innymi dziedzinami. Jakżeż często czyta się dzieła, które chcą dać pewne nowe sposoby syntetycznych ujęć większych całości, problemów historii kultury powszechnej i t. p.<sup>36)</sup>, ale które po większej części nie osiągają swego celu z powodu zupełnie zrozumiałego braku dokładnych wiadomości z poszczególnych dziedzin. Zadaniem więc każdej specjalności (w tym wypadku muzykologii) winno być dostarczanie materiału dla tego rodzaju prac i zwracanie nań uwagi. Wobec gwałtownego wzrostu szczegółowych wyników naukowych i rozszerzania się poszczególnych dziedzin, nie można absolutnie samemu opanować rozmaitych działów nauki; syntetyk musi więc mieć możność sięgania do niewielu wyczerpujących prac, z których będzie mógł zaczerpnąć wszystko, co mu potrzebne. Muzykolodzy muszą sobie uświadomić, że muzykologia ma też tego rodzaju zadania i powinni się nimi zainteresować.

Rzeczą najbliższą jest wskazanie, że antropologicznym i etnograficznym różnicom ras, narodów i plemion odpowiadają różnice ich stylu muzycznego. Zadaniem badacza pieśni ludowej jest, w sposób nie budzący wątpliwości co do swego naukowego charakteru, obiektywny i ścisły, wolny od wszelkich subiektywnych wrażeń uczuciowych, wykryć takie różnice, znaleźć stałe i wiarygodne kryteria i znamiona stylów poszczególnych ras, narodów i plemion i wskazać odpowiednie ogólnie tu obowiązujące normy. Właśnie ujmowanie zjawisk muzycznych jako wyrazu i zwierciadła życia psychicznego, w którym odbijają się wyraźnie wszelkie odcienie, a cóż dopiero różnice procesów psychicznych, może w bardzo znacznej mierze oświecić te zagadnienia. Ponieważ kształtowanie muzyczne jest w pierwszym rzędzie subiektywnym wyrazem przeżycia duchowego, emanacją woli, następnie zaś formowaniem, tworzeniem, będącem dla samego artysty przedmiotem, który wypłynął z jego duszy, podlegającym jego własnym rozważaniom estetycznym, następnie również umyślnem naśladownictwem obiektywnie danego, które jedynie poprzez przemianę w rzecz widzianą w wyobraźni muzycznej, a więc przez subiektywizację, przepojenie uczuciem indywidualnem zyskują w późniejszej projekcji wartość artystyczną jako nowy przedmiot, wynika z tego, że muzyka ludowa jest jednym z najważ-



niejszych materiałów dla psychologii narodów. W psychologii pieśni ludowej leży uzasadnienie, dlaczego dla tych zagadnień pieśń ta jest prosto kopalnią.

Badanie porównawcze i ewolucyjno-historyczne, biorące pod uwagę odpowiadające sobie założenia psychologiczne powstawania zjawisk muzycznych, t. j. właściwości psychiczne tych ras, narodów, plemion i jednostek, których koniecznym wyrazem są te zjawiska muzyczne, dostarczy wiadomości ważnych dla psychologii rozwoju i psychologii narodów. Przedstawienie albo co najmniej usiłowanie przedstawienia tych sił muzycznych, które przejawiają się w pieśni ludowej, i wynikające z tego określenia muzykalności poszczególnych narodów (pojęcie, z którego koniecznej zmienności wciąż jeszcze badacze nie zdają sobie dostatecznie sprawy) przyniesie wspomnianym naukom cenne wyjaśnienia.

Próba włączenia zjawisk muzycznych w ogólny związek dziejowego rozwoju i idące za tem systematyczne ugrupowanie zjawisk muzycznych i faktów naukowych, w związek ze wszystkimi zjawiskami i faktami historyczno-kulturalnymi i historyczno-artystycznymi, psychologicznymi, socjologicznymi, politycznymi, religijnymi i t. p. całej historii kultury i ludzkości, przyniesie znowu znaczną korzyść systematycznym badaniom historyczno-kulturalnym.

W kilku przykładach ujrzymy możliwości zastosowania tych zasad. Stwierdzana przy porównawczem badaniu pieśni ludowych zasada warjantów należy do najważniejszych materiałów dla psychologii narodów. Rozstrzygające jest tu pytanie, czy tworzenie warjantów posiada charakter pozytywny czy negatywny. Za pozytywne uznamy: odwrócenie linii motywu czy interwału, swobodne dzielenie linii i rozdzielenie jej punktów kulminacyjnych, rozszerzenie łuku melodji przez przeciąganie, wzdłużanie a na końcu pieśni przez rozdzielenie następnika na dwie samodzielne części, rozdzielanie zwartej części formalnej przez wtrącenie pauz albo wygięcie zakończeń, ozdobne traktowanie linii, rozbicie linii przez wsunięte tony, przez opisanie poszczególnych wartości melodycznych, przez tworzenie nowych motywów, swobodne, rozsadzające formę fioritury, a więc wogóle wewnętrzne przekształcenia melodji, tworzenie kontrastów formalnych a zwłaszcza podporządkowanie wyższej zasadzie formalnej, niełączących się z sobą pierwotnie lub luźnie tylko się łączących części melodji, rozpięcie łuku między zjawiskami, które pierwotnie, stojąc obok siebie, nie były z sobą związane. Za negatywne można w takim razie uważać: pozbawienie linii melodji jej cech charakterystycznych, nuty przejściowe, opóźnienia, antycypacje, asymilacja, uproszczenie, utożsamienie, ściągnięcie, uproszczenie funkcji harmoniczných, niezdolność do zarysu formy, wykluczenie kontrastu i jego warjacji i zastępowanie przekształcenia przez zwykłe powtórzenie. (Ostateczne rozstrzygnięcie o pozytywnym lub negatywnym charakterze jakiegoś warjantu może zresztą sprawiać trudności: asymilacja, sama przez się negatywna, może być pozytywna, jeżeli stanowi stopień wyższy w stosunku do formy pierwotnej lub uchodzić może za zbliżenie części do kulminacyjnego punktu linii). Stwierdzenie tych momentów rzuca sporo światła na ustrój psychiczny danego narodu. We wszystkich pozornie dowolnych przekształceniach tkwi w głębi istoty prawidłowość, najmniejsze nawet wahania linii mają istotne znaczenie, ponieważ przejawia się w nich elementarna siła.

Dalsze porównawcze badania muzykologiczne doprowadzą do stwierdzenia szeregu praw w tworzeniu warjantów; prawa te okażą się znów bezcenne dla psychologii narodów, przyczynią się bowiem do zaokrąglenia obrazu. Ponieważ zaś muzyka zajmuje wielkie i ważne miejsce w duszy ludu, przeto łatwo można zrozumieć znaczenie wyników tych badań. Skoro zaś jako założenie przyjąć można, że poszczególne zjawiska są tylko heteromorficznymi przejawami jednej i tej samej zasady, całkowicie identycznymi w swej istocie formami wyrazu jednej pierwotnej zasady, przeto można stwierdzenia, poczynione w dziedzinie muzyki, przenieść na inne dziedziny, a tem samem wszystkie zjawiska połączyć w jedną całość z punktu widzenia psychologii narodów.

Badanie i próba wyjaśnienia różnic, właściwości, różnorodnych stadów i kierunków rozwoju zjawisk muzycznych poszczególnych narodów, ras, krajów i czasów oraz próba odsłonięcia ich głębiej tkwiących korzeni da wiele wyjaśnień o charakterze psychologicznym. Tego rodzaju zagadnienia, jak kwestja istnienia lub nieistnienia geograficznych i t. p. wpływów na psychofizjologiczne założenia zjawisk muzycznych, przekraczają już bardzo znacznie granice czysto muzykologicznych badań; przynoszą one wielu innym gałęziom nauki niezwykle cenne wyjaśnienia i mają dla nich wartość pobudzającą. O ile mi jednak wiadomo, wchodzące tu w rachubę nauki nie pomyślały nawet o zasięgnięciu w tym względzie informacji u badaczy folkloru muzycznego. Jeśli wogóle te problemy poruszają, to usiłują je rozwiązać własnymi siłami. Łatwo można sobie wyobrazić, jaki jest wynik tych prób. Dla uniknięcia jednostronności i luk nauki te będą musiały posługiwać się wynikami badań nad pieśnią ludową i szukać w nich wsparcia i pomocy.

Dziwną jest rzeczą, jak mało interesuje się do dnia dzisiejszego ogólna historia kultury folklorem muzycznym. Na jej usprawiedliwienie trzeba zresztą stwierdzić, że muzykologia (w tym wypadku folklorystyka muzyczna) ma pod tym względem wiele zaniedbań na sumieniu. Tak jak i w innych wypadkach, podkreślała ona zawsze, że korzysta z rezultatów innych nauk, ale nigdy nie zaznaczyła, że sama może im być pomocną i że należy się jej wśród nich poważny głos<sup>37)</sup>.

Sprawa rozwoju i rozpowszechniania się pieśni ludowej jest dla historii kultury bogatą kopalnią i punktem wyjścia szeregu zagadnień. Niezmiernie pouczające jest już zagadnienie jednostek, które przekazują pieśń ludową. Bardzo interesującą dla historii kultury jest indywidualność przewodnika chóru, który ma często bezpośrednie znaczenie dla historii pieśni ludowej. Jego zawód, stanowisko społeczne zawodowego muzyka, kulturalne i gospodarcze znaczenie uprawy muzyki, kasty i cechy muzyczne, pisemny lub ustny sposób przekazywania i t. p., wszystko to są zagadnienia, przechodzące do zakresu kultury ogólnej. Należy tu też wspomnieć o ludowych instrumentach muzycznych, ich wyrobie, sposobie strojenia i gry na nich, ich formach i zasięgach terytorjalnych, z których często wynikają wnioski bardzo ważne dla historii, etnografji i geografji. Badanie wspomnianego materiału folklorystyki muzycznej ilustruje często w sposób nieoczekiwany zjawiska przejęcia kultury, wpływów kulturalnych, wędrówek kultury, wędrówek i przesiedleń się ludów. Ustalenie rozwoju instrumentów muzycznych jest też bardzo interesujące i dość ważne ze stanowiska rozwoju dziejowego,



oświećta bowiem w pewnej mierze drogę rozwoju dziejowego ludzkości.

Interesująca jest też dla historii kultury sprawa stosunku pieśni ludowej do muzyki artystycznej, stwierdzenie, jak silny jest wpływ muzyki ludowej na artystyczną, jak bliskim był w różnych czasach mniej lub więcej ścisły kontakt wszystkich stanów ze sobą. Można będzie przy tem rozróżnić bezpośrednie i pośrednie czynniki, które oddziaływały decydująco lub zapładniająco na strukturę i rozpowszechnienie. Niezawsze można równie dokładnie przeprowadzić granicę między źródłem a działającym czynnikiem, podać miejsce, w którym przenikające z zewnątrz elementy przestają mieć znaczenie decydujące, a działają już tylko zapładniająco. Są to już — jak widać — zagadnienia nietylko muzycznej, ale i historyczno-kulturalnej natury. Te wzajemne stosunki, które stwierdzamy w dziedzinie naszych badań czy jako muzykolodzy czy jako folklorysty, są w ostateczności wynikiem związków historyczno-kulturalnych.

W tym najogólniejszym przeglądzie wymienimy jeszcze fonetykę. I tu istnieją dziedziny, które z zakresu pieśni ludowej przechodzą do zakresu fonetyki. Wspomnieć tu trzeba o stosunku tonów śpiewu i mowy, których granice niespostrzeżenie się zlewają, następnie o sprawie intonacji (skandynawskie „tonelag“), o stosunku muzyki i melodji mowy, stosunku rytmiki muzycznej i metrum mowy, związku melodji i wykrzykników, wokalizach, zgłoskach solmizacyjnych i t. d., a więc zagadnieniach, których rozwiązanie przypada wprawdzie folklorystyce, których wyniki jednak sięgają daleko i głęboko w dziedzinę fonetyki.

Mam wrażenie, że mimo niezupełności moich wywodów — ograniczyłem się bowiem tylko do wskazania kierunków badań — jasnem się stało, że zjawisko pieśni ludowej nie zasługuje absolutnie na tę lekceważącą ocenę, jaka ją obecnie wciąż jeszcze spotyka ze strony większości „historyków muzyki“. Jest chyba rzeczą zrozumiałą, że napisanie historii muzyki Zachodu tak długo pozostanie iluzją, jak długo będzie się jednostronnie, z dotychczasowego stanowiska i przy pomocy znanych dotąd środków podejmować to zadanie i sądzić, że można go na tej drodze rozwiązać. Jedynie tylko bliska, w najściślejszej łączności ręka w rękę idąca współpraca historii muzyki z badaniem pieśni ludowych będzie mogła rozwiązać problemat, rozwikłać zagmatwany stan rzeczy i oddzielić od siebie poszczególne nici.

Stało się też chyba widoczne, że inne gałęzie muzykologii będą często musiały używać pomocy i rady folklorysty, a wreszcie, że wyniki badań nad pieśnią ludową nie posiadają znaczenia tylko w dziedzinie muzykologii, lecz że są niezwykle ważne dla całego szeregu nauk.

Celem tego systematycznego przeglądu było jedynie wskazanie nowych widoków.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Do najznakomitszych spośród tych wyjątków należy „Muzeum Tatrzańskie“ w Zakopanem, którego wysoki poziom zawdzięczamy pieczołowitej i wzorowej pracy jego dyrektora p. Juliusza Zborowskiego, mającego zrozumienie dla całokształtu kultury ludowej, a więc i dla muzyki ludowej.

<sup>2)</sup> Aesthetik, 1851, III, 2, s. 1357 i n.

<sup>3)</sup> Aelplerisches Volkslied, s. 89, 94 i „Zeitschrift für das deutsche Volkslied“, VII, 90, 91.

<sup>4)</sup> Czytelnik zechce mi wybaczyć brak bliższego uzasadnienia apodyktycznie tu wypowiedzianych twierdzeń. Dokładne rozważania w tym przedmiocie znajdują się w mej pracy „Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum“, Heidelberg 1933, s. 584—601.

<sup>5)</sup> Por. rozmaite prace Józefa Strzygowskiego o „kregach kultu-ralnych“. Teorie jego, najoryginalniejsze i najwartościowsze chyba spośród teorii ostatnich lat, przeniesione w dziedzinę badań muzykologicznych, spowodują zapewne nowy sposób przedstawiania i rozpatrywania zjawisk z historii muzyki.

<sup>6)</sup> Por. np. wywody Hermanna Springera na ten temat: Sizilianische Volksmusik in der Settecento-Ueberlieferung, „Kretzschmar-Festschrift“, 1918).

<sup>7)</sup> Zaznaczam, że podobne źródła literackie są przeważnie zupełnie niezbadane. Przeglądanie ich jest wprawdzie pracą bardzo mozolną i pożądaną wiele czasu, ale też pracą bardzo wdzięczną i wartościową i ukazanie się wnet tego rodzaju studiów jest rzeczą pożądaną.

<sup>8)</sup> Wystarczy jeden z wielu przykładów. A. Machabey: Histoire et évolution des formules musicales..., Paris 1928, s. 53, przyp. 1.: „Nous avons observé, en 1908, en France, un officier catholique auquel l'assistance à peu près inculte et peu privilégiée, participait en chantant des cantiques; nous avons pu remarquer que les voix se répartissaient dans chaque sexe entre deux lignes à distance de quarte ou de quinte, selon probablement la texture de la mélodie“.

<sup>9)</sup> To samo mniej więcej byłoby, gdyby kiedyś ktoś chciał poznawać harmonię naszych czasów z przykładów w podręcznikach harmonii. To i owo byłoby słuszne, ileż jednak rzeczy pozostałoby zupełnie w ukryciu! — Jeszcze jeden przykład, pouczający o niebezpieczeństwie pośpiesznego wnioskowania. Nim zapoznano się z kompozycjami Niderlandczyków, sądzono, że na podstawie ówczesnych rozpraw teoretycznych można sobie stworzyć obraz ich sztuki, a za rzecz najważniejszą w tej muzyce uważano owe znane „sztuczki artystyczne“. I cóż okazało się później z samych dzieł? — Pokazało się, jak wiadomo, że Niderlandczycy dalecy byli od zapatrzenia się w te „sztuczki“. Teoretycy powiększyli do wielkich rozmiarów to, co w praktyce odgrywało rolę podrzędną.

<sup>10)</sup> Por. wyniki porównawczych badań muzykologicznych w tej kwestji. Sposób ten znajdziemy na całej kuli ziemskiej: wszędzie, gdzie się używa tego rodzaju instrumentów, można też stwierdzić ich wpływ na muzykę wokalną danego narodu czy plemienia.

<sup>11)</sup> H. E. Wooldridge, Early English Harmony, 1896; J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, II, 1919.

<sup>12)</sup> W trójgłosowych organa mogłem nad c. f. stwierdzić całe, kompletnie zachowane pieśni, pochodzące z muzyki w stylu ludowym.

<sup>13)</sup> Zwycięstwo skali durowej i molowej nad przejętymi ze starożytności skalami kościelnymi, jasne sformułowanie i uświadomienie funkcji harmonicznych, wyparcie zasady „makamu“ i psalmody przez zasady taktu i concentus.

<sup>14)</sup> Nie należy, oczywiście, odrzucać stosować bezkrytycznie tych wywodów do wszystkich zjawisk, bo obok wspomnianych oddziaływały kształtującą inne też zasady, które później, kiedy nie zdawano już sobie sprawy z rzeczy pierwotnych i zapomniano o nich, wysunęły się na pierwszy plan.

<sup>15)</sup> Z powodu niemal zupełnej niedostępności materiału nie można ocenić dostatecznie znaczenia tej grupy, ale zbadawszy na próbę parę utworów, doszedłem do przekonania, że z badaniami w tym zakresie łączyć można duże nadzieje.

<sup>16)</sup> Jak już wspomniałem, rozwój pieśni, t. zw. „Singpiel“ i opery prześlągnięty jest w najrozmaitszych swoich przejawach pośrednio lub bezpośrednio czynnikami muzyki ludowej, które decydująco lub zapładniająco oddziaływały na ich ukształtowanie. Krótko tu tylko o tem wspominać, nie wyliczając szczegółowo wszystkich zagadnień, bo te właśnie dziedziny historii muzyki dostarczają rozważaniom tego typu tak wiele materiału, że wyliczenie takie przekroczyłoby znacznie granice tej rozprawy. Nadto są to ogólnie lepiej znane dziedziny, wystarczy więc przy nich krótko przypomnieć tego rodzaju sprawy.



<sup>17)</sup> Inne rozwiązania uchodzą za wyjątki, ale nie za cechy znamienne.

<sup>18)</sup> Jakaśmy to już na początku podkreślili, można wywody te pod każdym względem wydatnie uzupełnić.

<sup>19)</sup> Podkreślam, że dotąd nie pracowano prawie wogóle nad podobnymi zagadnieniami, a więc materiału do pracy jest ogromnie wiele. Pierwszym nowoczesnym studjum z tej dziedziny jest bardzo cenna praca A. Machabey'a, z której należy jednak korzystać z pewną ostrożnością.

<sup>20)</sup> Zwracam uwagę na to, że zajmuję się tu pieśnią ludową narodów kulturalnych Europy, podana bowiem na wstępie definicja nie napotyka przy zastosowaniu do nich na trudności i wypadki wątpliwe. Na przeniesienie jej zmiejsza na muzykę plemion pozaeuropejskich i t. d. nie pozwala fragmentaryczność naszych wiadomości o tej muzyce. Nie czas jeszcze dziś mówić o arabskiej muzyce ludowej, japońskiej muzyce artystycznej i t. p. Narazie musimy zjawiska te uważać za kompleksy, zgóry zresztą przypuszczając, że w przyszłości obecne poglądy nasze ulegną sprostowaniom i poprawkom, a może nawet okazać się błędne. W każdym razie unikać trzeba przedwczesnych wniosków, aby stojąc na niepewnym gruncie, nie patrzeć pod tym kątem na to, co ustalone (w tym wypadku: nasza historia muzyki Zachodu), i panującej w jednej części niepewności, wywołanej chwilowymi okolicznościami, nie przenosić na rzeczy ustalone, sprowadzając w ten sposób niejasności i zamieszanie.

<sup>21)</sup> Poza tą samą częściowo techniką naukową i metodą pracy, z czego jednak nie wynika jeszcze związek wewnętrzny.

<sup>22)</sup> Pod warunkiem, że „badania pieśni ludowych“ nie traktuje się po dyletancku, lecz pracuje się w tej dziedzinie przy pomocy wszelkich znanych metod rzeczywiście wyczerpująco i wciąga się w zakres badań także wszystkie problemy pokrewne. Jest to narazie tylko marzenie, którego urzeczywistnienia pragniemy.

<sup>23)</sup> Podobnego rodzaju, co te, któreśmy dostrzegli w pierwszej części naszych rozważań (pieśń ludowa a historia muzyki).

<sup>24)</sup> Niewiele jest narodów kulturalnych, które dostarczają nam również materiału historycznego, bardzo zresztą (o ile mi wiadomo) skąpego i mającego znikome znaczenie.

<sup>25)</sup> W błąd ten popadł zwłaszcza Robert Lach.

<sup>26)</sup> Można się spierać o podział na poszczególne stadia, dzieląc na większe lub mniejsze części, uważając ten lub ów element za decydujący. W zaliczeniu tu zasad i sił kształtujących muzyki ludowej do pierwszego stadium historii kultury bezsporne jest w każdym razie to, że obejmuje ono duży obszar, który jest wielkim, związanym z sobą i zamkniętym w sobie kompleksem elementów pierwotnych.

<sup>27)</sup> Nie mogę się tu zupełnie systematycznie zajmować estetyką i psychologią muzyki. Fakt więc, że wrywam tylko z całości poszczególne zagadnienia, nie może stanowić zarzutu.

<sup>28)</sup> Struktura nie musi się zresztą zawsze składać z kilku części, może ją też (bardzo zresztą rzadko) tworzyć jeden składnik; ale w takim wypadku należy już on do innej dziedziny i wymaga innej oceny.

<sup>29)</sup> Najlepszym porównaniem jest połączenie chemiczne, z którego powstaje nowa substancja.

<sup>30)</sup> Jeszcze raz powtarzam, że nie mam zamiaru przeprowadzać ścisłego rozdziału i systematyzacji estetyki, psychologii, psychologicznej estetyki muzyki i t. p. Zdaję sobie z tego sprawę, że w dotychczasowych moich i dalszych wywodach wypowiedziałem i wypowiem o tych rzeczach uwagi, które wywołać mogą zdziwienie. Sądję jednak, że lepiej jest nie wdawać się tu w te sprawy, aby móc tem dokładniej opracować rozstrząsane tu zagadnienia.

<sup>31)</sup> Na tem właśnie polega główny błąd Karola Stumpfa. Na podstawie kilku eksperymentów napisał on „Psychologię dźwięków“ („Tonpsychologie“). W tej formie nie wytrzymuje ona jednak krytyki, jest bowiem niezupełna i pełna braków. Dzieło jego powinno się nazywać: „Psychologia dźwiękowa Niemców w drugiej połowie XIX wieku“. Ograniczenie takie jest bezwzględnie konieczne i pod tym jedynie warunkiem można przyjąć rezultaty i wnioski tej pracy i posługiwać się nimi.

<sup>32)</sup> Nie potrzebuję specjalnie podkreślać, jak bardzo ceni współczesna pedagogika muzyki pieśń ludową jako materiał nauczania. Wystarczającym dowodem jest choćby fakt, że w cyklu Kestenberga „Musikpädagogische Bi-

bliothek" ukazała się osobna (choć o wątpliwej wartości) rozprawa na temat „Pieśni ludowej w szkole” (Volkslied in der Schule). — Max Pohl mówi (Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928, „Beziehungen zwischen Gesangunterricht, Deutsch, Geschichte und Religion auf höheren Lehranstalten“): „Używamy pieśni ludowej od najniższych klas, aby wykształcić smak muzyczny naszych uczniów, czy to jako pieśni dziecięcej, czy tanecznej, jako „Wandergesang”, czy jako ballady, jako pieśni historycznej lub religijnej!”.

<sup>33)</sup> Przykład: pewne wiedeńskie „Wydawnictwo Pieśni Ludowych” wydaje jako „pieśni ludowe” szlagiery wiedeńskich komików.

<sup>34)</sup> Por. pracę Mosera, a potem Eberharda Preussnera: Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Leipzig 1929, s. 71 i n.

<sup>35)</sup> Pod tym względem informuje dobrze książka Mosera.

<sup>36)</sup> Myślę o pracach Spenglera, Strzygowskiego, Krügera, Wernera.

<sup>37)</sup> Nauka nasza jest niesłusznie zupełnie i z własną szkodą zbyt skromna pod tym względem. Chociaż muzykologja jest jedną z młodszych nauk (muzykologja porównawcza jedną z najmłodszych) i bardzo jej jeszcze daleko do rozwiązania, choćby w przybliżeniu, wszystkich problemów, dotychczasowe jej rezultaty są tak liczne i ważne, że nie ma ona powodu do pozostawiania w cieniu. Przypominam doświadczenia każdego muzykologa: Jak mało spotyka się niespecjalistów którzy zdają sobie z tego sprawę, czym jest „muzykologja”. Studium muzykologii uważa się wciąż za identyczne z kształceniem się w konserwatorium w grze na jakimś instrumencie. Jeśli temu zaprzeczymy, to sądzą conajmniej nasi rozmówcy, że zajmujemy się „teorją”. Jeśli odpowiemy, że ani jedno, ani drugie nie jest muzykologją, to napotykamy na niedowierzanie i zupełne niezrozumienie. Z trudem tylko można im wyjaśnić, że muzykologja jest przedmiotem naukowym a nie artystycznym, że przeto nie ma nic wspólnego z przedmiotami objętymi programem szkolnictwa muzycznego.



*Dr. Marek Kwiek, asyst. Uniw. (Poznań)*

## *Czynniki resonansowe w barwie dźwięku*

1. Istnieją dwie uznane teorie, usiłujące określić fizyczną, fizjologiczną i psychologiczną istotę barwy dźwięku. Nazywamy je potocznie nazwiskami twórców: v. Helmholtz'a, oraz E. Hermann'a<sup>1)</sup>. Obydwie opierają się na analizie dźwięku według metody Fourier'a, a ściśle biorąc, na obserwacji amplitud alikwotów dźwięku analizowanego.

Teorja Helmholtz'a uznaje dźwięki różnej wysokości za jednobarwne, gdy zostaną zachowane stosunki proporcjonalności między amplitudami alikwotów odpowiednio równych numerów. Zatem według tej teorii jednobarwnym będzie np. komplet dźwięków, posiadających tylko pierwszy i trzeci alikwot i to w stałym stosunku siły; lub też złożonych tylko z nieparzystych alikwotów o równych między sobą siłach. Tak samo według teorii Helmholtz'a wszystkie tony bezalikwotowe powinny być równej barwy.

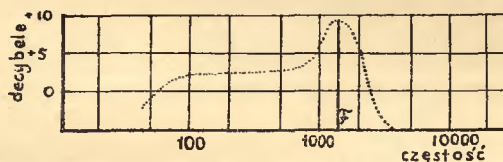
Teorja Hermann'a określa barwę dźwięku, jako wynik wzmocnienia wszystkich alikwotów dźwięku, położonych w rejonie o absolutnie ustalonej wysokości, niezależnej od wysokości tonu podstawowego. Według tej teorii dwa dźwięki jednobarwne o różnej wysokości mają wzmocnione alikwoty różnych numerów, lecz zbliżonej wysokości absolutnej. Środkowy ton rejonu silnych składowych dźwięku badanego nazwał Hermann formantem. Zdaniem tego uczonego właśnie absolutna wysokość tonu formantowego określa barwę dźwięku. Każda barwa posiada swój formant, a instrumenty muzyczne, posiadające w swej skali rejestry o różnych barwach, posiadają według pomiarów Hermann'a tyleż formatów.

Nie wypowiadając się narazie za żadną z tych teorii, możemy zauważyć wypadki, gdzie słuszna jest jedna z tych teorii. Tak więc teorii Helmholtz'a odpowiada barwa mikstury organowej, a teorii Hermann'a barwa tonu bezalikwotowego, który w wysokościach formantowych przyjmuje barwy, podobne do tych, które są określane przez formanty w owych wysokościach leżące (Köhler).

Obie te teorie nie widzą zmiany barwy w wypadku wzmocnienia proporcjonalnego wszystkich składowych dźwięku, jakie uzyskuje się np. przez założenie grubszej igit do membrany gramofonu, lub przez silniejsze nastawienie odbiornika radiowego. Orzekają one, że barwa dźwięku nie zależy od jego siły.

2. Przystępując do badań doświadczalnych nad barwą dźwięku (w marcu 1934), miałem zamiar jedynie rozstrzygnąć, która teoria barwy jest słuszna, t. zn. która odpowiada wrodzonemu człowiekowi poczuć barwy dźwięku. Wstępne doświadczenia były robione na monochordzie, w którym układ i siła alikwotów dźwięku daje się w zależności od sposobu wzbudzenia obliczyć. Doświadczenia te okazały trudną do liczbowego ujęcia, ale niezaprzeczną zależność barwy dźwięku od jego siły, wykraczającą poza teorię Helmholtz'a i Herrmann'a. Prowadzi to do wniosku, że jeżeli nawet która z tych teorii jest słuszna, to musi ulec uogólnieniu, polegającemu na uwzględnieniu siły dźwięku na barwę.

Drugi szereg eksperymentów polegał na konstruowaniu membran gramofonowych, nastrajanych na pewne tony formantowe. Membrany te pracowały w słabo tłumionym układzie, dzięki czemu nie reprodukowały z jednakową siłą wszystkich wysokości tonów, lecz posiadały w okolicy tonu własnego maximum resonansu, które wzmacnia przypadające w niej alikwoty reprodukowanych dźwięków. Typowa charakterystyka rezonansowa przedstawiona jest na rys. 1.



Membrana taka powinna w myśl teorii Herrmann'a nadawać reprodukowanym dźwiękom barwę, będącą funkcją jej tonu własnego. Eksperymenty okazały, że istotnie zmiana tonu formantowego zmienia barwę membrany, zgodnie z teorią Herrmann'a, ale pod warunkiem, że siła reprodukcji (sprawność membrany) w porównywanych wypadkach pozostanie ta sama. Natomiast zmiana sprawności membrany, nie przesuwająca formantu, powoduje również zmianę barwy, którą skolei przesunięciem formantu można skompensować. Doświadczenia te stwierdzają więc ostatecznie istnienie zależności między siłą i barwą dźwięku, potwierdzając zarazem słuszność teorii Herrmann'a w ramach dźwięków o równej sile. Pośrednio stwierdzają one jeszcze, że teoria ta jest słuszna nie tylko dla pojedynczych dźwięków, rozkładalnych na alikwoty fourrierowskie, ale dla wszelkich współbrzmień, których tony podstawowe mieszczą się poniżej tonu formantowego<sup>2)</sup>.

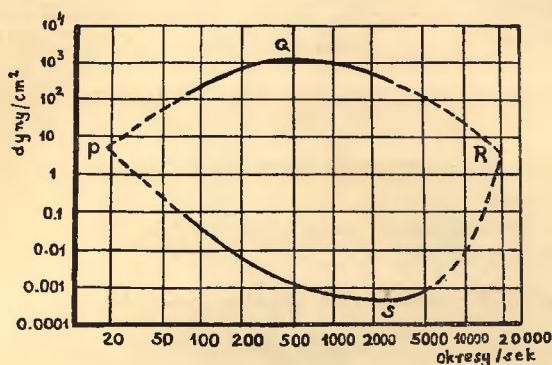
3. Zanim przystąpimy do ilościowego badania wykrytej zależności, zastanowimy się nad ukrytymi założeniami teorii Herrmann'a.

Rozpatrując wyłącznie liczbowe związki pomiędzy fikcyjnymi<sup>3)</sup> składowymi dźwięków staje Herrmann na stanowisku, że barwa dźwięku jest zjawiskiem czysto fizycznym, bez czynników fizjologicznych i psychologicznych.

Uważam to założenie za ryzykowne. Barwa dźwięku z pewnością jak i bawra światła jest zjawiskiem nie tylko fizycznym. Ucho nasze bowiem nie słyszy wszystkich częstotliwości drgań ciśnienia powietrza; popularnie przyjmuje się granice słyszalności od 16-tu do 20 000 cykliów. Granice te są jednakowoż w rzeczywistości znacznie bardziej skompliko-



wane; istnieje również i dynamiczny próg słyszalności, zarówno dolny, jak i górny. Ponadto próg ten dla każdej częstości jest inny. Krzywe słyszalności, opublikowane przez R. L. Wege'la<sup>4)</sup>, podajemy na rys. 2.



Są zatem częstości (poniżej 16 i powyżej 20 000 cykliów), które dla żadnej siły nie mogą być słyszalne, oraz siły (poniżej  $1,3 \times 10^{-3}$  dyn na  $\text{cm}^2$  oraz powyżej  $1,1 \times 10^3$  dyn na  $\text{cm}^2$ ), które nie mogą być usłyszane dla żadnej częstości. Pomiedzy temi granicami istnieją tony słyszalne, pod warunkiem że zachowana jest taka zależność między siłą, a częstością tonu, aby odpowiadał mu punkt wewnątrz pola PQRS (rys. 2).

Z chwilą zatem, gdy amplituda drgań powietrza wchodzi jako czynnik równorzędny z wysokością tonów w granice czułości ucha, można przypuszczać, że właśnie w ten sam sposób wejdzie amplituda drgań, jako czynnik równorzędny z absolutną częstością, do barwy dźwięku; a niejednakowa czułość ucha na tony o różnej częstości może właśnie odegrać rolę czynnika fizjologicznego w dziedzinie barwy dźwięku.

4. Zmiana siły dźwięku zmienia barwę; dla usunięcia zmiany barwy należy przesunąć formant. Jeżeli uznamy różnicę między amplitudą rzeczywistą tonów składowych, a niższym progiem słyszalności za amplitudę słyszalną, to musimy stwierdzić, że proporcjonalne powiększenie amplitud rzeczywistych powoduje nieproporcjonalne zmiany amplitud słyszalnych. Jeżeli więc amplitudy rzeczywiste składowych wypełniają pewną resonansową obwiednię, zbudowaną naokoło pewnego tonu formantowego, to amplitudy słyszalne wypełnią krzywą, której rzędne będą różnicami między bieżącą rzędną obwiedni, a odpowiednią wysokością progu słyszalności. Ponieważ próg słyszalności nie jest prostoliniowy, więc formant nowej obwiedni będzie zasadniczo przesunięty. Nazwiemy go formantem słyszalnym. Jeżeli zmienimy siłę słuchanego tonu, uzyskamy proporcjonalne powiększenie wszystkich składowych słyszalnych, a co za tem idzie, inne zniekształcenie pierwotnej obwiedni i nowe przesunięcie formantu słyszalnego. Poprzednie nasze spostrzeżenie, że zmiana siły daje zmianę barwy, dającą się skompensować przesunięciem formantu prowadzi nas do przypuszczenia, że formant słyszalny dźwięków identycznej barwy jest ten sam, a prze-

sunięcia formantu rzeczywistego odpowiadają wędrówkom formantu pozornego. Innymi słowy: teoria Hermann'a jest słuszną, ale w dziedzinie amplitud słyszalnych.

Nasze przypuszczenie zawiera w sobie konsekwencję, pozwalającą je natychmiast sprawdzić, mianowicie pozwala z każdych dwóch tonów równej barwy, ale innej amplitudy, odczytać próg słyszalności ucha.

5. Rachunkowo naszemu rozumowaniu nadamy następującą postać.

Oznaczmy:

- $A$  amplituda rzeczywista tonu składowego
- $n$  częstość
- $a$  amplituda pozorna tonu składowego
- $p$  próg słyszalności.

Wartość progu słyszalności jest funkcją częstości

$$p = p(n).$$

Jeżeli nadamy pierwotnej obwiedni rezonansowej formę funkcji częstości,  $f = f(n)$ , to amplituda tonu składowego dźwięku o amplitudzie  $K$  przyjmie formę

$$A = K \cdot f(n_i),$$

gdzie  $n_i$  jest szczególną wartością na  $n$ , mianowicie częstości danego tonu.

Amplitudę słyszalną otrzymamy przez odjęcie progu słyszalności

$$a = A - p = K \cdot f(n_i) - p(n_i).$$

Mamy dwa dźwięki o amplitudach  $k_1$  oraz  $k_2$ . Jeżeli ich pozorna (słyszalna) barwa ma być równa, to muszą mieć one proporcjonalne amplitudy tonów składowych o równych częstościach, czyli

$a_1 = q a_2$ , gdzie  $q$  jest współczynnikiem proporcjonalności.

$A_1 - p = q(A_2 - p)$ , wprowadzając amplitudy rzeczywiste  $A$ , skąd  $p$

$$p = \frac{A_1 - q A_2}{1 - q}$$

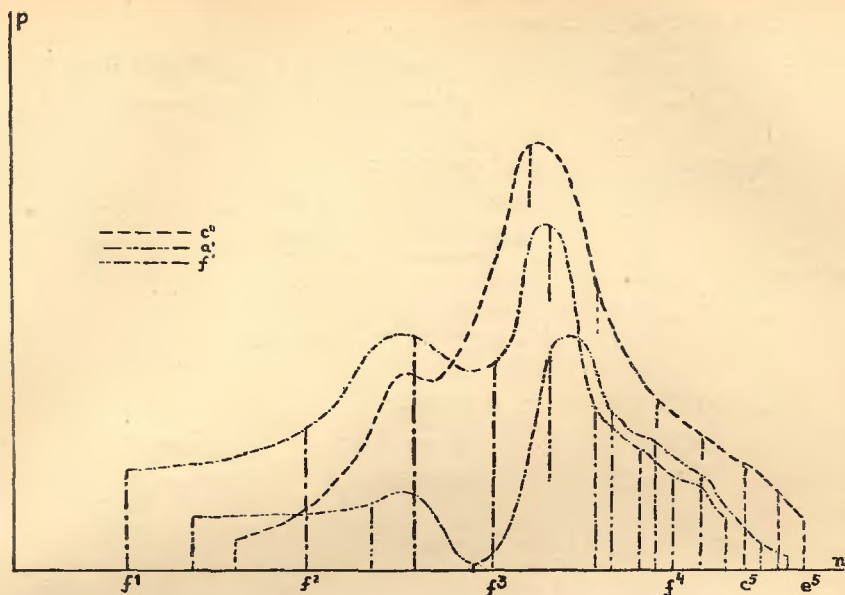
6. Materiał do analizy cyfrowej zaczerpnijemy z pomiarów Ericha Hermann'a. Pierwszym badanym przez niego instrumentem muzycznym jest obój; porównamy z sobą trzy tony  $f'$ ,  $a'$ , oraz  $c''$ . Wybieramy te właśnie, aby mieć wspólne tony składowe.

Tabela amplitud:

Ton	A. ogólna	AMPLITUDY SKŁADOWYCH									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
$f'$	15	15	21	35	31	51	24	18	14	12	7
$a'$	7	8	10	1	33	23	19	14	9	4	2
$c''$	59	21	108	312	167	105	82	63	50	32	34

Z tej tabelki wyciągnięte charakterystyki rezonansowe zestawione są na rys. 3.





Herrmann nie podaje absolutnej (fizycznej) miary wymierzonych amplitud, a jedynie relatywną. Dlatego też z jego pomiarów nie otrzymamy absolutnej wartości progu słyszalności, lecz jedynie wielkości do niej proporcjonalne. W skali logarytmicznej będą to krzywe równoległe do krzywej progu.

Przystępujemy do porównania dźwięków ze sobą.

$f' - a'$ . Wybierzemy ze składowych dźwięku  $f'$  tony  $c^4, es^4, g^4$  i  $a^4$ , z dźwięku zaś  $a'$  tony  $cis^4, e^4, g^4$  i  $a^4$ , jako najbliższe siebie leżące.

Amplitudy rzeczywiste (z tabelki amplitud):

$$\begin{aligned} a' &= 7, & cis^4 &= 23, & e^4 &= 19, & g^4 &= 14, & a^4 &= 9. \\ f' &= 15, & c^4 &= 24, & es^4 &= 18, & g^4 &= 12, & a^4 &= 7. \end{aligned}$$

Amplitudy zredukowane:

$$cis^4 = 23 \times 15 = 445; e^4 = 19 \times 15 = 285; g^4 = 14 \times 15 = 210; a^4 = 9 \times 15 = 135$$

$$\begin{array}{r} c^4 = 24 \times 7 = 168; \quad es^4 = 18 \times 7 = 126; \quad g^4 = 12 \times 7 = 84; \quad a^4 = 7 \times 7 = 49 \\ \hline 277 \qquad \qquad \qquad 159 \qquad \qquad \qquad 126 \qquad \qquad \qquad 86 \end{array}$$

Różnice są wielkościami, które powinny być proporcjonalne do odpowiednich wartości progu słyszalności.

W ten sam sposób porównamy ze sobą dźwięki  $f'$  i  $c''$ , oraz  $a'$  i  $c''$ .

$$f' - c''. \text{ Zestawimy z sobą tony } c^4 \text{ i } g^4.$$

Amplitudy rzeczywiste:

$$\begin{array}{lll} f' = 15; & c^4 = 24; & g^4 = 12. \\ c'' = 59; & c^4 = 167; & g^4 = 82 \end{array}$$

Amplitudy zredukowane:

	2505	1230
	1416	708
różnice	1089	522

$$a' - c''. \text{ Tony } e^4 \text{ i } g^4.$$

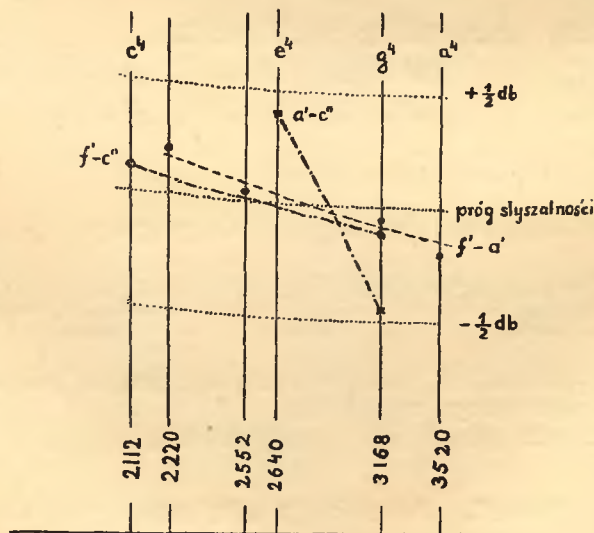
Amplitudy rzeczywiste:

$$\begin{array}{lll} a' = 7 & e^4 = 19 & g^4 = 14. \\ c'' = 59 & e^4 = 105 & g^4 = 82. \end{array}$$

Amplitudy zredukowane:

	1121	626
	735	574
różnice	386	52

Pozostaje nam jeszcze zestawić otrzymane wyniki z progiem słyszalności, wymierzonym bezpośrednio. Uczynimy to w drodze graficznej, przedstawiając wszystkie krzywe w skali logarytmicznej (rys. 4). Kropkowany jest próg słyszalności, oraz obszar, szerokości i decybel (t. j. po  $\frac{1}{2}$  db. w górę i w dół), w których to granicach musi zawierać się różnica między progiem słyszalności obliczonym a wymierzonym.





Najlepiej zgadzają się krzywe, wyznaczone z dźwięków  $f'' - a'$ , oraz  $f'' - c''$ . Różnice nie przekraczają w tych wypadkach  $0,1 db$ ; przyczem pamiętać należy, że granicą rozróżnienia siły dla wyrobionego ucha jest ok.  $0,3db$ .

Trzecia krzywa, pochodząca z porównania tonów  $a' - c''$ , jest znacznie rozbieżna z progiem słyszalności wymierzonym. Dowodzi to, że w naszej hipotezie muszą istnieć jakieś jeszcze niedopatrzenia, że trzeba ją jeszcze w jakimś kierunku rozbudować. Autor tego artykułu pracuje w dalszym ciągu nad tą sprawą, która po raz pierwszy dała się zauważyć przy doświadczeniach nad membranami, gdzie zależność między formantem a sprawnością jest również skomplikowana, niż wynikałoby to z uwzględnienia dolnego tylko progu słyszalności ucha.

## LITERATURA

- v. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.  
Mathematische Prinzipien der Akustik.  
Erich Herrmann, Ueber die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente und ihre Analyse. Dysertacja. Stuttgart 1908.  
K. Stumpf, Tonpsychologie.  
Konsonanz u. Dissonanz, Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft.  
Struktur der Vokale, Berlin 1918.  
W. Köhler, Akustische Untersuchung, Beiträge z. Musik u. Musikwissenschaft.  
G. W. Stewart-R. B. Lindsay, Acoustics, A Text on Theory and Applications, Berlin 1934.  
Trendelenburg, Fortschritte der physikalischen und technischen Akustik.  
Leipzig 1932.

## UWAGI.

<sup>1)</sup> Nie jest to ściśle. Teorię formantową znał już Helmholtz w zastosowaniu do samogłosek, Herrmann ją tylko uogólnił.

<sup>2)</sup> Wykonałem przeszło 2500 membran i 70 głośników.

<sup>3)</sup> Analiza według metody Fourier'a daje pewien schematyczny układ tonów składowych, który naogół jest inny, niż faktyczne składowe dźwięku.

<sup>4)</sup> Electrical Communications, I. 1922. Str. 43.

X. Prof. Dr. Hieronim Feicht (Kraków)

## *„Pamiętnik do nauki harmonji” Stanisława Moniuszki.*

Znany jest fakt, że podręcznik do nauki harmonji St. Moniuszki (1871) stawia biografów Moniuszki w pewną kłopotliwą sytuację ze względu na to, że praca o harmonji ma być niedokładna i pobieżna w traktowaniu przedmiotu, a przeto chybiona. Zaraz po ukazaniu się „Pamiętnika do nauki harmonji” przyznał mu Jan Kleczyński w „Tygodniku ilustrowanym” z marca 1871 r. tę tylko zaletę, że książka ta „pożyteczną być może dla tych osób, które miały sposobność korzystania z ustnego wykładu Moniuszki”<sup>1)</sup>. Władysław Zeleński, bezpośredni następca Moniuszki na stanowisku nauczyciela harmonji w warszawskim Instytucie muzycznym (Konserwatorjum), a wydający swą harmonję w sześć lat po Moniuszce, tak się wyraża o jego dziele: „Pamiętnika Moniuszki, napisanego dla zatrzymania w pamięci ustnego wykładu autora, nie można nazwać dokładnym kursem harmonji z powodu zbyt pobieżnego traktowania przedmiotu”<sup>2)</sup>. Ten negatywny stosunek krytyki, a równocześnie drobne istotnie rozmiary „Pamiętnika” sprawiły, że współczesne nam, nawet obszerniejsze monografie poświęcone Moniuszce (Jachimecki, Niewiadomski) pominęły milczeniem jego harmonję, jako drobiazg nie zasługujący nawet na zarejestrowanie. Jednakże Henryk Opieński nie podzielił tego stanowiska współczesnych monografów Moniuszki i zauważył, że Moniuszkę dotknęła krytyka, która się ukazała za jego życia, że przeto uznawał widocznie swą harmonję za dzieło pożyteczne i odpowiadające zamierzonemu celowi, że od wcześniejszego znacznie czasu niż się pojawił „Pamiętnik” (r. 1871) nosił się z zamiarami opublikowania nauki harmonji według swej metody, bo już w r. 1857 pisał do Józefa Sikorskiego: „czybyś nie potrzebował treściwego wykładu praktycznej harmonji mego wynalazku? Skupiłem się w dwunastu lekcjach... Moja metoda nie jest żadną kompilacją. Wyszukałem ją z potrzeby uczenia ludzi co-najmniej muzykalnie przygotowanych do pojęcia zasad harmonji. Wykład więc musi być jasny, gdy już kilku zupełnie ciemnych z jego łaski przejrzało. Naturalnie, że kontrapunktu nie ruszę, kończąc rzecz na akordzie nony”<sup>3)</sup>. Od tego czasu (r. 1857) do czasu wyjścia „Pamiętnika” (r. 1871) rozrósł się nieco podręcznik Moniuszki, bo do-



szedł do rozmiarów szesnastu lekcji, przyczem w poszczególnych rozdziałach nie pozostał Moniuszko przy materiale, który mógł mieć przygotowany w r. 1857, jeno w dalszym ciągu dobierał i analizował przykłady muzyczne, o czym świadczy chociażby taki drobny szczegół, jakim jest przykład z „Fausta” Gounoda na użycie dwóch kwintsektowych akordów po sobie („Faust” został wystawiony po raz pierwszy w r. 1859). Praca więc Moniuszki wyrosła istotnie z praktyki nauczycielskiej, uprawianej prywatnie w Wilnie, a później, przez siedm ostatnich lat życia w Instytucie muzycznym w Warszawie, gdzie Moniuszko objął harmonję po Augustcie Freyerze. Wszak do uczniów Moniuszki, mniej wprowadzie licznych niż przed nim Elsnera a po nim Żeleńskiego i Noskowskiego, zaliczają się jednak z pośród wybitniejszych Cezar Cui w Wilnie, a Henryk Jarecki i Zygmunt Noskowski w Warszawie, a na egzaminie z harmonji w Instytucie Muzycznym przedstawił Moniuszko w r. 1867 dwiętnastu uczniów dobrze przygotowanych<sup>4)</sup>. To też Opieński, podawszy szereg trafnych uwag o harmonji Moniuszki, zakończył odnośny rozdział swej monografii następną zachęcającą uwagą: „Pamiętnik, jako praca oryginalna, zasługuje na bliższe z nim zaznajomienie się”...<sup>5)</sup> Robimy to w niniejszym artykule, w którym rozpatrujemy poglądy Moniuszki na zagadnienia spekulatywne z zakresu harmonji, następnie poświęcamy uwagę zagadnieniom praktycznym (ilość przedstawionego materiału, jego ugrupowanie, metodę nauczania, wartość zadań i t. p.), wreszcie oceniamy wartość pracy i stanowisko przysługujące Moniuszce wśród polskich autorów podręczników do nauki harmonji.

Moniuszko dzieli wszystkie możliwe akordy na dwie grupy:

I. na akordy doskonałe i niedoskonałe; ostatnie z podziałem na stałe i przygodne;

II. teżsame akordy doskonałe i niedoskonałe, zarówno stałe jak przygodne, dzieli na pierwotne i pochodne.

Doskonałemi są akordy składające się z (primy), tercji, kwinty i oktawy, t. j. z interwałów doskonałych, a niedoskonałemi są wszystkie akordy potrzebujące po sobie następstwa akordu doskonałego, który jedynie daje spoczynek harmonji. Akordy doskonałe, t. j. akordy składające się z interwałów doskonałych, mogą być zbudowane na każdym stopniu danej gamy z wyjątkiem stopnia siódmego, z czego wynika dwojaki ich charakter, majorowy i minorowy. Istnieje jeden tylko akord doskonały, ale o dwojakim charakterze (monizm harmoniczny!). Naturalna kwinta stopnia siódmego nie jest czysta, jeno zmniejszona; poza tem skład akordu na stopniu siódmym jest całkowicie podobny do składu akordu doskonałego, t. zn. i ten akord buduje się z tercji i kwinty, ale ta kwinta jest pierwszym interwałem niedoskonałym, jaki napotykamy w akordach. Z tego niedoskonałego interwału będą pochodzić wszystkie akordy niedoskonałe - stałe, sam zaś trójdźwięk zmniejszony otrzymuje nazwę pozornie - doskonałego. Akordy niedoskonałe przygodne powstają z rozmaitych przygód harmoniczych, jakimi są wszelkiego rodzaju dźwięki obce, ale również do przygód harmoniczych należą czteródźwięki zbudowane na jakiegokolwiek innej podstawie niż na do-

minancie tonacji, t. j. akordy septymowe na niezwykłych (według wyrażenia Moniuszki) podstawach.

Powyższy podział całego materiału harmonicznego uzmysławia nam jasno następująca tabela:

## A k o r d y

Doskonałe		Pozornie doskonałe	Niedoskonałe	
			Stale	Przygodne
Jeden: trójdźwięk o podwójnym charakterze: majorowym i minorowym.		Jeden: trójdźwięk na siódmym st. gamy.	1. A. dominant. sept.	1. A. septymow. na siódmym st.
			2. A. sept. zmniejszony.	2. A. nonowy wielki.
			3. A. nonowy mały.	3. A. septymowe na niezwykłych podstawach (I, II, III, IV, VI).
				4. A. teżsame co pod Nr. 3, powstające z dźwięków obcych.
				5. A. powstające z przekształcenia akordu doskonałego (z alteracji w trójdźwięku).

W powyższej tabeli są zawarte wszystkie akordy w ich postaci zasadniczej (bo również nie umieszczone w niej np. czterodźwięki zalterowane będą — co już samo przez się jest zrozumiałe — należały do akordów niedoskonałych przygodnych). Stosunek przewrotu każdego akordu do tegoż akordu w jego postaci zasadniczej przedstawia Moniuszko w podziale akordów na pierwotne i pochodne, ale że i przy tym podziale ma Moniuszko pewne poglądy oryginalne, przeto podajemy również drugą tabelę, bo dzięki przejrzystości, jaką daje tabela, łatwiej będzie nam omówić te oryginalne pomysły Moniuszki:

## A k o r d y

Pierwotne	Pochodne	
1. akord doskonały majorowy i minorowy	daje	dwa pochodne (przewroty)
2. akord dominantowo-septymowy	daje	trzy pochodne
3. akordy sept. na VII st. i sept. zmniejszony	dają po	trzy pochodne
4. akordy nonowy wielki i mały	nie tworzą	pochodnych

Przez akord pierwotny rozumie Moniuszko każdy akord zbudowany na swej tonice, co (mimo różnych terminologii) pokrywa się z ujmowaniem tej sprawy przez wszystkich teoretyków. Ale przez zaliczenie akordu septymowego stopnia siódmego, a już przedewszystkiem septymowego zmniejszonego do akordów pierwotnych, popadnie Moniuszko w sprzeczność z samym sobą (jako teoretykiem harmonij), gdy będzie się zastanawiał nad genezą akordów (o czym niżej).

Ciekawy jest pogląd Moniuszki na akord nonowy: nie ma on przewrotów! Uzasadnienie tego twierdzenia czerpie Moniuszko z genezy tego akordu: „Składa się on bowiem z dwóch akordów septymowych, z których każdy ma sobie właściwe pochodne (t. j. przewroty), te więc jednoczesnych przekształceń się, dających akordy pochodne, odbywać nie mogą”. Moniuszko polemizuje z Charles Simonem Ca-



telem i innymi teoretykami, których jednak nie cytuję, a którzy przyjmują przewroty akordu nonowego. Według Moniuszki przewroty akordu nonowego pochodzą z nuty „leżącej” w środkowym głosie, są więc zjawiskami przypadkowymi na nucie stałej, umieszczonej w jednym z dwóch głosów środkowych. Zdaje się, że tego rodzaju pogląd na istotę przewrotów akordu nonowego jest (w owym czasie) wyłączną własnością Moniuszki, bo jednak ówcześni większej i mniejszej miary harmoniści, jak Antoni Reicha (r. 1818 i n.), Jan Bernard Logier (r. 1827) i plagiator jego pracy Gustaw Schilling (r. 1839), Adolf Bernard Marx (r. 1837 i n.), Ernest Fryderyk Richter (r. 1853 i n.), Henryk Reber (r. 1862 i n.) i t. d. uznawali i cyfrowali te przewroty, choć niektórzy, jak np. Marx, dodawali uwagę, że zbędne są dla nich szczegółowe nazwy i cyfrowania<sup>6)</sup>.

Geneza akordów. Punktem wyjścia dla budowy akordów są interwały piętrzące się następstwem tercji jednych nad drugimi (*c - e - g - h - d - f - a*): „Uporządkowane w ten sposób dźwięki przedstawiają dokładnie całość harmonijną, gdyż zawierają w sobie i w należytym stosunku jednych do drugich, wszystkie interwalle, z których się składają akordy w nauce harmonji uznane za stałe”. Pomijając trójdźwięki doskonałe, zauważyliśmy już (w tabeli), że w toku wykładu uznał Moniuszko wśród akordów niedoskonałych tylko trzy za stałe. Kiedy jednak doszedł do omawiania akordów septymowych pobocznych, które zaliczył do kategorii „przygód” harmonijnych, musiał uznać, że „i te wszystkie akordy znajdują się na skali interwallów piętrzących się tercjami”, a oczywiście i te potrzebują akordu doskonałego, jako następstwa po sobie. A ponieważ między akordem dominantowo-septymowym a septymowem pobocznym zbudowanymi na niezwykłych podstawach (na II, III i t. d. stopniu) nie ma również różnicy (u Moniuszki jako teoretyka harmonji) w sprawie konieczności przygotowania dyssonansu, przeto cała klasyfikacja, a raczej przydział akordów do tej czy innej grupy, polega wyłącznie na subiektywnym i to bardzo dowolnym wyborze. Bo również w sprawie akordów wywodzących się z trójdźwięku zmniejszonego (pozornie - doskonałego), będącego źródłem „wszystkich” akordów stałych (z grupy niedoskonałych), okazuje się Moniuszko chwiejnym: akord dominantowo-septymowy powstaje z połączenia trójdźwięku zmniejszonego i tercji wdół czyli dominanty, która staje się podstawą akordu dom. septymowego (i jest pierwszym niedoskonałym stałym). Akord septymowy siódmego stopnia powstaje z trójdźwięku zmniejszonego i tercji wgórę (i jest raczej niedoskonałym przygodnym); gdy w tymże akordzie obniżymy septymę, otrzymamy akord septymowy zmniejszony (drugi niedoskonały stały) należący do akordów, mających największe w harmonji znaczenie; jego podstawą (basem tonikalnym) tak jak i septymowego na siódmym stopniu, nie jest żaden z dźwięków w skład jego wchodzących, jeno jest nią wielka tercja wdół od jego basu harmonji (dominanta); powód tego jest ten, że obydwa akordy są tylko odłamkiem akordu nonowego, a wyżej zostały jednak zaliczone do grupy akordów pierwotnych, tj. zbudowanych na swojej tonice - podstawie „h”. Ale znowu akord nonowy powstaje z połączenia w jeden akord dwóch akordów septymowych: dominantowo-septymowego i septymowego na siódmym stopniu (z dominantowo-septymowego i ze swego odłamka!). I powtarza się historia

akordu septymowego siódmego stopnia: tylko akord nonowy mały jest akordem niedoskonałym stałym (trzecim z rzędu), a nonowy wielki jest przygodnym.

Na uwagę zasługuje jeszcze polska terminologia Moniuszki, gdyż w niejednym wypadku odbiega ona od (niejednolitej zresztą) terminologii dzisiejszej, która przejęła niejeden termin nie tylko od Zeleńskiego, ale już od Kurpińskiego, a z pominięciem Moniuszki. I tak Moniuszko nie zna terminu „tonacja”; zamiast niego posługuje się terminem „tonika”, który wprowadza w miejsce używanego dotąd przez innych „tonu”. Oczywiście toniką jest również pierwszy stopień danej tonacji, a ponadto posługuje się Moniuszko terminologią „bas tonikalny” („Grundbass”) i „bas harmonji” na rozróżnienie basów wszystkich akordów, a to zależnie od tego czy się akordy pojawiają w postaci zasadniczej (bas tonikalny), czy w przewrotach (bas harmonji). Niektóre akordy otrzymują nazwę przez poprzedników Moniuszki nie stosowaną, a przez następców zarzuconą, np. septymowy stopnia siódmego zwie się „septymowo - prowadzącym”, a septymowy zmniejszony „prowadząco - zmniejszonym”, septymowe poboczne septymowymi „przygodnymi” (termin o bardzo szerokim zakresie, bo podpadają pod niego nie tylko akordy septymowe ale również akordy alterowane, przyczem zamiast obcego wyrazu „alteracja” posługuje się Moniuszko polskim terminem: „przekształcenie”). Wreszcie na przewrót akordu ma Moniuszko nazwę „akord pochodny”. Pozycja akordu ma, a przynajmniej miała mieć u Moniuszki to samo znaczenie, jakie posiada do dnia dzisiejszego, bo w tem znaczeniu posługuje się Moniuszko tym terminem wielokrotnie (np. str. 23, 26, 28); jedynie przy pierwszym wprowadzeniu tego terminu użył go w znaczeniu przewrotu akordu (str. 16), przez co mógł wprowadzić zamieszanie do podręcznika. Z pośród t. zw. dźwięków nieharmonicznych zasługuje jedynie na wyszczególnienie „nuta wyzwolona”; rozumie przez nią Moniuszko nutę przejściową powracającą na poprzednie miejsce. Inne terminy Moniuszki pokrywają się w swem brzmieniu z terminami używanymi.

Z rozpatrzenia teoretycznej strony harmonji odnosimy wrażenie dla Moniuszki raczej niekorzystne: Moniuszko nie opanował całej dziedziny harmonji spekulatywnej, albo raczej stanął wobec niej bezradny, zwłaszcza, gdy trzeba było ugrupować cały materiał, a grupowanie to nie odpowiadało jego intencjom praktycznym, pedagogicznym. Najjaskrawsze sprzeczności są następujące: akord septymowy stopnia siódmego i septymowy zmniejszony jest raz akordem pierwotnym, więc zbudowanym na „swojej tonice”, a drugi raz akord ten wogóle nie posiada swojej toniki, bo toniką jego jest dominanta tonacji; tenże akord posiadający septymę małą jest akordem przygodnym, ale z chwilą obniżenia tejże septymy staje się akordem stałym. Podobnie akord nonowy wielki (oczywiście dominantowo - nonowy) jest akordem przygodnym (jak każdy inny przypadkowy nonowy), ale mały jest akordem stałym. Te (i inne, ale drobniejsze już) niekonsekwencje sprawiają wrażenie, że Moniuszko również w chwili, gdy przystępował ostatecznie do zrealizowania swych zamiarów z r. 1857 (wydania harmonji) „nie miał nic napisanego, ale przez wprawę wykładu mógł się łatwo wypisać”<sup>7)</sup>. Jeżeli jednak z dobrą wolą przystąpimy do pracy Moniuszki,



to wsparci znanem już wypowiedzeniem się Moniuszki: „wyszukałem swą metodę z potrzeby uczenia ludzi co-najmniej muzykalnie przygotowanych do pojęcia zasad harmonji“, zrozumiemy powyższe sprzeczności (w podziale akordów), bo zrozumiemy intencje autora. Dochodzimy bowiem do wcale prawdopodobnego wniosku mniejwięcej tej treści: „mniejsza o to, co teoretycy twierdzą i jak grupują materiał; mnie chodzi o to, by ucznia zaznajomić praktycznie z podstawowym, a zarazem przedstawiającym pewien całokształt materiałem harmonicznym, t. j. z tym materiałem, który musi zachodzić, ale zarazem i wystarcza w każdej dobrej kompozycji“. Charakterystyczną jest rzeczą, że Moniuszko uważał za materiał niezbędny dla jasnego i zupełnego określenia tonacji — obok trzech funkcji — dwa jeszcze akordy zastępcze tych funkcji, a to medjanty dolnej i górnej (III st.!)<sup>8)</sup>, natomiast pominął milczeniem paralełę subdominanty. Wśród tego materiału na troskliwą opiekę — ze względu na ucznia harmonji — zasługują wszystkie postacie funkcji dominantowej, które też zostają sumiennie w podręczniku opracowane. I właśnie dzięki praktycznej stronie podręcznika, a z pamięcią oczywiście o zastrzeżeniu danem przez samego Moniuszkę: „naturalnie, że kontrapunktu nie ruszę, kończąc rzecz na akordzie nony“, zaciera się powyższe ujemne wrażenie z pracy Moniuszki i „Pamiętnikowi do nauki harmonji“ trzeba przyznać pewne walory, dzięki którym harmonja Moniuszki wyróżnia się korzystnie od wszystkich bez wyjątku poprzedzających ją polskich podręczników (Karol Kurpiński, Jan Jarmusiewicz, August Freyer, Napoleon Orda i inne pomniejsze).

Naukę o budowie, łączeniu, a do pewnego stopnia również już o znaczeniu akordów wyprzedzają w podręczniku Moniuszki rozdziały o melodji, o harmonji jako wyniku połączenia ze sobą kilku różnych melodji i o interwałach. W rozdziałach od IV do X jest zawarty materiał o trójdźwiękach (z wyjątkiem zwiększonego) oraz o cztero- i pięciodźwięku dominantowym, przyczem metoda postępowania Moniuszki poczynwszy od akordów dyssonujących jest następująca:

1) Na pierwszym miejscu podaje Moniuszko rozwiązanie odpowiadające naturze dźwięków charakterystycznych<sup>9)</sup> (t. zw. prawidłowe), dające, jako następstwo po sobie akord toniczny (a temsamem kadencję);

2) na drugim: rozwiązanie w inny akord niż toniczny, przez zastrzymanie jako nuty wspólnej jednego z dźwięków charakterystycznych, a następstwem tego jest kadencja złamana w najróżnorodniejszej postaci;

3) na trzecim: następstwa dwóch (lub więcej) danych akordów dyssonujących po sobie jako rzecz mniej (progresję) lub więcej wyjątkową, a w ostatnim wypadku popartą przykładem z kompozycji. I tak możliwość poprowadzenia obydwu dźwięków charakterystycznych w górę z akordu dominantowo-septymowego do nowego dominantowo-septymowego ilustruje przykładem z szóstej symfonji Beethovena, zaznaczając, że sposób ten poczytywany za błędny, w muzyce jednakże nowej coraz częściej się pojawia. Podobnie możliwość następstwa dwóch akordów kwintsektowych po sobie ilustruje przykładem zaczerpniętym z piosenki Siebla w „Fauście“ Gounoda. Gdy mu brak w danej chwili odpowiedniej ilustracji literatury muzycznej, konstruuje sam tu i w dalszych rozdziałach mistrzowskie przykłady na wyjątkowe, obowiązują-





nacje nieco dalsze, należy wstawić akord pośredni, mający nuty wspólne z toniką opuszczoną i tą do której zmierzamy;

2) zminorowanie toniki z której wychodzimy (środek banalny); ale obok tego wskazuje Moniuszko na subdominantę mollową, jako dobry środek, służący do zyskania bemolów lub pozbycia się djez (krzyżyków);

3) połączenie dwóch tonacji za pomocą jedyne go akordu dominantowego żądanej tonacji (środek również już wówczas zużyty);

4) modulowanie przy pomocy akordu septymowego zmniejszonego, łączącego najodleglejsze toniki bez żadnych innych akordów pośrednich.

Moniuszko orientuje się w tem, że sprawa modulacji nie została należycie wyczerpana, o czem świadczą następujące jego wyrażenia: „z podanych tu sposobów zbliżania odległych tonik nie należy zbyt skwapliwie korzystać, gdyż... zadaniem modulacji jest nieznaczne oddalenie się od danej toniki“ i dalej „za najłatwiejszy sposób modulowania służy akord septymowo-prowadząco-zmniejszony, którego dziwnej gętkości przykłady tu podajemy, nie zalecając ich wszakże, gdyż są nader łatwe i zbyt często wyczerpane“. Jednakże zamiast głębszych dociekań i analiz, woli Moniuszko podać 22 modulacje od „C major do wszystkich tonik bez akordu septymowo-zmniejszonego“ (r. XV), które „należyście objaśnić“ istotę modulacji. Są to modulacje krótkie, liczące od 3 do 6 taktów, a dokonane: 1) za pomocą akordu wspólnego obu tonacjom, 2) przez dominantę żądanej tonacji, 3) przez tonacje pośrednie, 4) przez subdominantę mollową, 5) za pomocą chromatyki, przyczem niektóre z tych ćwiczeń przeprowadzają konsekwentnie jeden motyw od początku do końca modulacji.

Na podstawie powyższych rozważań możemy o wartości „Pamiętnika do nauki harmonji“ wypowiedzieć następujące uwagi:

1) Harmonja Moniuszki jest w części swej praktycznej pierwszym polskim poprawnym (bezbłędnym) podręcznikiem tegoż przedmiotu. Pomijając bowiem trzy nauki poznania generalbasu z początku 19 w., a to Karola Antoniego Simona, Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, musimy stwierdzić, że nie był w szeregu szczegółów poprawny ani Kurpiński (Zasady harmonji z r. 1844) ani tem mniej Jan Jarmusiewicz (Nowy system muzyki z r. 1843) czy niemal całkowicie dyletancki Napoleon Orda (Gramatyka muzyki z r. 1873)<sup>11)</sup>. Rozdział o harmonji z „Doręcznika muzycznego“ Józefa Sikorskiego (r. 1852), wychodzącego z innego założenia niż nauczanie harmonji, nie wchodzi tu w rachubę, a praca Augusta Freyera (Główne zasady harmonji, r. 1861) jest raczej zbiorem kadencji, modulacji i progresyj transponowanych do wszystkich tonacji, co właściwie uczeń powinien sam zrobić na podstawie danych wzorów.<sup>12)</sup>

2) Harmonja Moniuszki jest pierwszym podręcznikiem polskim posiadającym celowe i systematycznie zestawione zadania. Zawiera je w liczbie stu ostatni rozdział „Pamiętnika“; są to jeszcze wyłącznie basy dane do harmonizowania, a cyfrowane począwszy od zadań, żądających stosowania przewrotów (od zad. 19-go). Pod względem wartości muzycznej dorównują one przyszłym zadaniom Żeleńskiego, a pod względem pedagogicznym przewyższają je tem, że są krótkie, więc mimo braku wszelkich (a niezbęd-

nych w kilku wypadkach) wskazówek, dotyczących np. pozycji akordu przy rozpoczęciu zadania, nadają się do szybkiej korekty, jeżeli uczeń nie rozpoczął od właściwej pozycji.

Wprawdzie przed Moniuszką wymagał już również Kurpiński od ucznia zadań, a raczej kompozycji. Lecz właśnie rodzaj tych zadań-kompozycji świadczy o ich wartości podagogicznej, bo pierwsze zadanie Kurpińskiego tak brzmi: „możecie komponować na wspomnianych dwóch akordach ( $T$  i  $D^7$ ), może każdy z panów obrać ton czyli tonikę, jaka mu się podoba; tożsamo rozumie się co do postaci akordów (pozycji), rytmu, tempa, a nadewszystko starać się o piękną melodję, zaś pomysł (temat) czyli pierwszy uchwyt myśli powinien koniecznie wyrażać jakieś uczucie, tklliwość albo wesołość.... Macie wzorki, ale niech Bóg broni, żeby który chciał je blisko naśladować. Każda osoba ma swoją własną wyobraźnię, własne uczucie, niech więc każdy idzie za własnym popędem, a utwór będzie różniący się od innych przynajmniej o tyle, o ile człowiek jeden od drugiego różni się fizjonomją. Jedną tylko rzecz może nas nabawić kłopotu, t. j. że nie każdy z panów zdoła myśl swoją wypisać nutami według podziału nut i stawiania ich na kolumnach właściwych. Ale każdy pierwszy muzyk z profesji napisze ją ze słuchu. Od takiego należałoby wziąć kilka lekcji wyrażania swoich myśli nutami....<sup>13)</sup>

Zadania Jarmusiewicza są już ściślej sprecyzowane, ale nie są jeszcze zadaniami harmonicznymi we właściwym znaczeniu tego terminu, gdyż ograniczają się do tworzenia kadencji z zastosowaniem wskazanych akordów, lub tworzenia kół modulacyjnych i t. p. To też istotnie dopiero Harmonję Moniuszki możemy uważać za pierwszy podręcznik zawierający celowo i systematycznie zestawione zadania.

3) Harmonja Moniuszki jest przejrzysta i systematyczna w przedstawieniu materiału praktycznego od trójdźwięku do pięciodźwięku dominantowego i dostatecznie wyczerpująca ten materiał. Dalsze zagadnienia (paralele, alteracje, modulacja) nie posiadają już tych przymiotów. Brak również odrębnego omówienia tonacji mollowej.

4) Harmonja Moniuszki odznacza się umiarem w cytowaniu. Pod tym względem ogranicza się Moniuszko do najistotniejszych potrzeb i wyróżnia się przejrzystością zarówno od niektórych swych poprzedników jak i następców, w szczególności od Żeleńskiego i Noskowskiego.

5) Forma katechizmowa „Pamiętnika“ Moniuszki (unikat wśród harmonij polskich) przeprowadza względnie ściśle sprecyzowane pytania i odpowiedzi w tych rozdziałach, które uznaliśmy za opracowane systematycznie; w dalszych, na postawione pytanie następuje czasem jako odpowiedź znaczna część rozdziału, omawiająca kilka zagadnień, co samo już świadczy o tem, że dane zagadnienia zostały mniej wyczerpująco opracowane.

6) Pewne oryginalne pomysły Moniuszki, jak pogląd na przewroty, czy raczej ich brak w akordzie nonowym, następnie pogląd na ilość i jakość akordów określających tonację, można uznać za rzecz nadającą się do dyskusji, w wyniku której niekoniecznie przyznamy Moniuszce słuszność. Jednakże zwrócenie uwagi na akord stopnia trzeciego w chwili, gdy inny autor polskiej harmonji (niemal czterokrotnie obszer-



niejszej od „Pamiętnika“ i dedykowanej Moniuszce) pisze, że „akord na trzecim stopniu prawie nie jest w użyciu i służy tylko do modulacji“<sup>14)</sup> — zasługuje bądź co bądź na podkreślenie, mimo że, jak chce Moniuszko, nie jest on oczywiście niezbędnym dla określenia tonacji.

Biorąc pod uwagę powyższe cechy (t. j. zalety i wady) Harmonji Moniuszki, musimy stwierdzić, że całkowicie negatywne stanowisko wobec jego pracy byłoby sądem niesprawiedliwym. Dziś posiada oczywiście „Pamiętnik do nauki harmonji“ wartość tylko historyczną, choć niejedna modulacja i niejedno zadanie Moniuszki mogłoby być ozdobą dzisiejszego jeszcze podręcznika do nauki harmonji, oraz korzystnym ćwiczeniem dla ucznia realizującego je i analizującego. Trzeba jedynie zgodnie z faktem przyznać, że przebrnięcie przez swoistą terminologię i klasyfikację Moniuszki, oraz zorientowanie się w jego sprzecznościach na terenie spekulatywnym harmonji, jest istotnie sprawą uciążliwą i zniechęcającą. To też te właściwości czy niedomagania były może powodem, że krytyk współczesny Moniuszce uznał Pamiętnik za pożyteczny „dla tych tylko osób, które miały sposobność korzystania z ustnego wykładu Moniuszki“, a przetłumaczony wówczas przez Jana Karłowicza podręcznik E. F. Richtera oraz doskonały, mimo rozlicznych swych wad, podręcznik Zeleńskiego-Roguskiego, który się pojawił w sześć lat po „Pamiętniku“ Moniuszki, przygniotły go swemi watorami i usunęły rychło w całkowite zapomnienie.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Opieński Henryk: St. Moniuszko, życie i dzieła, Lwów—Poznań, 1924, str. 419.

<sup>2)</sup> Zeleński Władysław i Roguski Gustaw: Nauka harmonji, Warszawa, 1877, Przedmowa.

<sup>3)</sup> Opieński, op. cit. str. 418.

<sup>4)</sup> Opieński, op. cit. str. 396.

<sup>5)</sup> Opieński, op. cit. str. 419.

<sup>6)</sup> Marx Adolf Bernhard (Dr. Hugo Riemann) — Die Lehre von der musikalischen Komposition, Lipsk, r. 1903, część I, str. 157—158.

<sup>7)</sup> Opieński, op. cit. str. 418.

<sup>8)</sup> Opieński, op. cit. str. 419. Od siebie dodajemy co następuje: Przywiązywanie pewnej wagi do stopnia trzeciego jako Dp z następstwem T, zasługuje istotnie na podkreślenie, mimo, że stopień ten nie jest oczywiście potrzebny do jasnego i zupełnego określenia tonacji. Wszak był to właśnie czas, w którym Liszt dawał w twórczości swej piękne przykłady takiego stosowania stopnia trzeciego, ale o jakimkolwiek wpływie Liszta na Moniuszkę nie mówią nic obydwie obszerne monografie o Moniuszce, t. j. Dr. Zdzisława Jachimieckiego i Dr. Henryka Opieńskiego. Ówczesne zaś podręczniki do nauki harmonji stoją na normalnem, tradycyjnem stanowisku wobec wartości stopnia trzeciego w dur. Antoni Reicha (w wyd. Karola Czernego, r. 1834, cz. I, str. 30) żąda jako następstwa po stopniu trzecim tylko szóstego (pomijamy oczywiście te następstwa, wobec których stopniowi trzeciemu przypada rola zastępcza funkcji tonicznej). Marx (op. cit., str. 91) mówi o bezbarwnem, matowem brzmieniu akordów C e C. Henryk Reher (Traité d'harmonie, Paryż, 1862, str. 19) dzieli trójdźwięki posiadające zdolność określenia tonacji na trzy grupy, wśród których do pierwszej grupy należą stopnie pierwszy, czwarty i piąty, do drugiej stopień drugi i szósty, których się używa dla uniknięcia monotonji, któraby powstawała, gdyby się ograniczono do trzech funkcji, a wreszcie do trzeciej grupy należy stopień trzeci, bo „le troisième degré de la gamme majeure est faible comme effet tonal; ou

*l'emploi assez rarement*". Wobec tego, stanowisko Moniuszki w sprawie wartości stopnia trzeciego, jako czynnika określającego tonację, aczkolwiek nie odpowiadające istocie rzeczy, należy uznać za oryginalny pomysł i pogląd Moniuszki.

<sup>9)</sup> Dla zwięzłości posługuję się tu terminem dźwięki charakterystyczne, zaznaczając, że Moniuszko używa prawidłowych terminów, t. j. nuta charakterystyczna (prowadząca) i półcharakterystyczna (dyssonująca w cztero- i pięciodźwięku dominantowym).

<sup>10)</sup> Op. cit., str. 419.

<sup>11)</sup> Gramatyka muzyki N. Ordy wyszła wprawdzie w r. 1873 (Warszawa), ale została napisana w r. 1861, a wręczona Moniuszce w rękopisie w pierwszej połowie r. 1870, o czym świadczy list Moniuszki z dnia 18. V. 1870 r.

<sup>12)</sup> Wypowiedziane tu uwagi o powyższych harmoniach należałoby uzasadnić, lecz przekraczałoby to znacznie ramy rozprawy o „Pamiętniku” Moniuszki. Będzie to przedmiotem innej, daleko obszerniejszej pracy, a czytelnik jest narazie zmuszony do przyjęcia na odpowiedzialność autora przytoczonych tu stwierdzeń.

<sup>13)</sup> Kurpiński K. Zasady harmonji, Warszawa, r. 1844, str. 18 i 21.

<sup>14)</sup> Orda Napoleon: Gramatyka muzyki, Warszawa, 1873, str. 204.



*Dr. Józef Michał Chomiński (Lwów).*

## *Studja nad twórczością K. Szymanowskiego.*

### I.

#### *Problem tonalny w „Śpiewniach“.*

Ustaliła si ęogólna opinia, że Karol Szymanowski \*) jest największym kompozytorem polskim po Chopinie, i że należy wogóle do najwybitniejszych współczesnych kompozytorów. Mówiąc, że jest po Chopinie największym, mamy na myśli jego znaczenie jako twórcy, który, podobnie jak Chopin, dał nie tylko polskiej kulturze muzycznej przebogate skarby, lecz zarazem wniósł do ogólnej kultury europejskiej nowe wartości, biorąc razem z innymi twórcami udział w rozbudowie gmachu kultury europejskiej. Gdy dziś, z perspektywy 30 lat, spoglądamy na jego dzieło, widzimy jak szybko, bo już w zaraniu swej twórczości, opanował współczesny mu język muzyczny, tworząc dzieła o zadziwiającej dojrzałości artystycznej, i jak następnie dążył konsekwentnie ku dalszym fazom rozwojowym, tak, że wkońcu nie zdołali dotrzymać mu kroku inni przedstawiciele muzyki „Młodej Polski“. Ale czy tylko kompozytorowie polscy? Jedynie tylko nielicznym było dane iść szlakiem, przynoszącym ustawicznie nowe zdobycze, nowe wartości.

Jakkolwiek Szymanowski wyrósł z epoki romantycznej i przez pewien czas tworzył dzieła, które odpowiadały zapastrywaniom artystycznym tej epoki ,to już w tym okresie zaznacza się u niego pewne odwracanie się od jej haseł, a dążenie w kierunku wyzyskania czysto muzycznych wartości dzieła; szybko przewidział losy wybujałego romantyzmu. To „klasyczne“ nastawienie Szymanowskiego występuje zarówno w dziełach o wyrazie muzyki absolutnej, jak również tam, gdzie możnaby doszukiwać się innych twórczych podniet. Nawet wówczas, gdy pewien szczegół pozamuzyczny mógł być apriorycznie impulsem do powstania jakiegoś dzieła, to w samej realizacji czynniki czysto muzyczne przygniały program tak, jakby twórca zapomniał o pierwotnych koncepcjach, i tworzył posąg o klasycznych kształtach. I czem dalej szedł w swym rozwoju, tem bardziej dążył do nadania swym utworom wystarczalności czysto muzycznej. Szymanowski przebył długą linię rozwojową, gdzie krzyżowały się różne kierunki i style. A jednak któżby mógł zaprzeczyć, że w muzyce tej — zwłaszcza powojennego okresu twórczości — nie odbije się dusza Polaka, że nie wyczuwamy tam rasowych narodowych właściwości. Tylko genialny twórca mógł przetopić w sobie te różne odcienie stylistyczne i stworzyć nowe, jednolite dzieło.

---

W szeregu studjów zamierzam zająć się niektórymi stylistycznymi problematami jego twórczości, zawartymi bądź w jednym dziele, bądź też w grupach dzieł, w szczególności zaś dzieł należących do ostatnich faz ewolucyjnych jego twórczości.

Pomimo, że przesilenie w destrukcji systemu *dur-moll* doprowadziło już ok. r. 1910 do powstania nowych założeń tonalnych<sup>1)</sup>, to faktem tym nie krępowano się zbyt i nadal rozpatrywano techniczne właściwości nowej muzyki na podstawie klasycznego systemu harmonicznego<sup>2)</sup>, wobec czego nowe jej prawa okazywały się jako dążenia do ostatecznej niwelacji tonalności. Wynikało to oczywiście z tego, że kwestii tonalności nie starano się rozpatrywać na szerszej płaszczyźnie historycznej, lecz wtłoczono ją w wąskie ramy harmoniki funkcyjnej. Tak pojęta tonalność, wyłoniła ze siebie nowy twór, *atonalność*, który jako jej przeciwstawienie musiał znaleźć się na obydwóch krańcach granicy epoki tonalności funkcyjnej. Dlatego więc nic dziwnego, że niektórzy teoretycy<sup>3)</sup> usiłują dopatrywać się „atonalizmów” nie tylko u współczesnych kompozytorów, ale nawet u Josquina de Près, Palestriny i innych mistrzów dawniejszych epok. Ta jaskrawa sprzeczność, zachodząca pomiędzy teoretycznym ujmowaniem a istotnym stanem rzeczy, jest wynikiem pomijania tak ważnej prawdy historycznej, że pewne kryteria posiadają swą ważność i znaczenie tylko dla stylistycznie i czasowo ograniczonego systemu, do którego należą i któremu zawdzięczają swoją rację bytu, i że rozszerzanie tychże poza okrąg nim objęty musi zawsze doprowadzać do fałszywych wniosków, dotyczących zarówno technicznej jak i duchowej strony muzyki. I gdy bierzemy pod uwagę sprawę tonalności, zauważamy że w każdej epoce materiał tonowy posiada skłonność do tworzenia jej właściwych stosunków pomiędzy tonami<sup>4)</sup>, lecz zależnie od stylu danej epoki, jakość ich i forma ulegają zmianie. Bo przecież, o ile pewne stosunki jakościowe, charakterystyczne dla jakiegoś okresu przestają istnieć, to nie oznacza to jeszcze że w takich wypadkach nie zachodzą już wogóle żadne stosunki, albowiem materiał tonowy, którego elementy nie posiadałyby takiej skłonności — a więc ujęty *atonalnie*<sup>5)</sup> — nie mógłby oddziaływać formotwórczo i tworzyć podstaw ukształtowań melodycznych i harmonicznych.

Już w epoce noworomantycznej cały materiał tonowy, zawarty w obrębie oktawy, został wykorzystany dla konstruktywnych możliwości utworów, a rozszerzona sieć stosunków funkcyjnych była tu spójnią, która decydowała o jego jędrnej zwartości. Z chwilą niwelacji odniesień funkcyjnych i tem samem zniesienia spoistości materiału, uległ on bądźto ponownej redukcji, czego wynikiem było konstruowanie nowych skal<sup>6)</sup>, bądź też został zachowany, tworząc mniej lub więcej zwarte systemy.

Pojemność materiału w „Ślopiewniach” (op. 46) K. Szymanowskiego wykazuje, że dziś przychodzi do znaczenia zarówno 12-tonalność, jak również istnieją nowe możliwości w obrębie materiału, niewykorzystującego wszystkich tonów na przestrzeni oktawowowej; co więcej, spotykamy tu dowody, że nawet wewnątrz jednego i tego samego utworu można posługiwać się niejednostajnym ilościowo materiałem, ponieważ pojemność materiału dla poszczególnych części może ulegać zmianie<sup>7)</sup>, nie mącąc bynajmniej poczucia i założeń tonalnych całości. Wypływa to z tego, że dla wielu współczesnych kompozytorów jedność materiału dla budowy utworu jako całości, przestała być najglów-



niejszym wyznacznikiem tonalnym, gdyż różnorodność w dyspozycji ilościowej materiału daje bardzo wielkie możliwości konstruktywne i w wielkim stopniu sprzyja tworzeniu się nowych stosunków tonalnych, które zajęły miejsce dawnych stosunków funkcyjnych. Nie oznacza to jednak, aby zasadą techniki tego rodzaju było specjalne podkreślanie niejednorodności materiału, bo np. w „Słopiewniach” pieśń „Słowisień”<sup>8)</sup> oparta jest z wyjątkiem 6-ciu taktów (t. 29—34), wyłącznie na szeregu 11-tonowym. Jest to więc dowód, że technika ta, zarówno nie wyklucza jednolitości materiału, jak również nie chce być nią zbyt krępowaną. W utworach, w których zachodzi różnicowanie pod względem pojemności materiału, jednolitość występuje tylko w poszczególnych odcinkach utworów, tworząc różne szeregi tonowe. W „Słopiewniach” są stosowane wszystkie szeregi, począwszy od 7-tonowego do 12-tonowego włącznie<sup>9)</sup>, z czego najczęściej pojawia się szereg 11-tonowy.

Wprawdzie materiał, którym posługuje się Szymanowski w „Słopiewniach”, daleko wykracza poza heptatonikę, tworząc większe szeregi, jednak samo wykorzystanie materiału jest tego rodzaju, że, pomimo jego mnogości, orientacja w nim jest ułatwiona, albowiem nie wszystkie tony posiadają jednakowe znaczenie. Tony o specjalnej sile tektonicznej łączą się w kompleksy wyznaczone bądź horyzontalnie, bądź wertykalnie. Widzimy to np. w pieśni „Wanda”, gdzie szereg horyzontalny *e - dis - cis - c - b - a* stał się kręgosłupem organizmu całej pieśni<sup>10)</sup>. Dominująca jego rola jest podkreślana przez stałe powtarzanie, tak że śmiało można tu mówić o pewnym ośrodku tonalnym.

I. PRZYKŁAD; „Wanda”, t. 1—9.

*Lento assai. Monotonnie. Zawodzaco. pp*

Canto.

Wo - da wan - da wiś -  
 Fan - da rei - ne, vis -  
 Wal - da - wan - dern - des

Piano.

*sempre pp e lentissimo quasi senza cresc e dimin*

la - na Gład gład bi - ca sre bli wa Po ciem - nu - rzu pa -  
 tu - tan ne ta lu ne dór pri mi ne dans l'om - bre lan - gou -  
 Was - ser o - ber starrem Ge stei ne weich ein wei - Bes Ge -



Chociaż mamy tu również do czynienia z czynnikiem formalnym, użytym w celu podkreślenia spójności tonalnej, to szczegół ten nie może być jeszcze dowodem przeciwko naszemu twierdzeniu, gdyż postępowanie się takimi czynnikami, należy do cech stylistycznych naszej epoki, jak świadczą o tem dzieła Bartoka, Strawińskiego, Hindemitha i wielu innych<sup>11)</sup>. Dla uplastycznienia dążeń centralizacyjnych nie gardzą ci kompozytorowie nawet lukami melodycznymi, będącymi linearnem opisaniem jednego lub dwóch tonów, podobnie, jak to można zauważyć w wytworach prymitywnej muzyki ludowej.

**II. PRZYKŁAD:** Igor Strawiński: *Pétrouchka, Fête populaire de la semaine grasse*, t. 30—37.



Psychologicznie rzecz biorąc, powtórzenie jest wprawdzie wyrazem wstrzymania ruchu<sup>12)</sup>, lecz równocześnie zachodzi tu spotęgowanie napięcia, które możnaby określić jako dynamikę oporu. Ona to właśnie staje się głównym impulsem wzajemnego ścierania się sił, które zajęło miejsce dawnych energetycznych napięć funkcyjnych. Przeciwko takiemu ześrodkowaniu energii, przychodzą do głosu momenty transwersalne<sup>13)</sup>, czego rezultatem jest dążenie do przełamywania oporu, a co stwarza coraz to nowe stosunki pomiędzy tonami, dając równocześnie możliwość do powstawania nowych konstelacji melodycznych i harmoniczných. W cytowanym przykładzie z pieśni „Wanda” można dokładnie śledzić te momenty, pojawiające się pod postacią tonów, niezawartych w powtarzającym się odcinku, dzięki czemu materiał tonowy zostaje powiększony do szeregu 11-tonowego. Nie wykorzystuje go jednak kompozytor do budowy jakichś skomplikowanych tworów harmoniczných, lecz wprowadza współbrzmienia, jakie możemy



spotkać zarówno u Perotina, jak u Bacha, czy Beethovena. Różnica polega tylko na dysponowaniu temi środkami. Odpowiednio zestawiony szereg centralizacyjny daje tu możliwość do powstawania stosunków interwałowych, które schematycznie ujęte, wzbudzają podziw, że tak skromne środki techniczne zajęły miejsce, niedawno jeszcze tak szeroko rozbudowanej harmoniki<sup>14</sup>). Samo przejście w t. 2—4 ( $5 < 3 < 1$ ), należące niegdyś do najprostszych skojarzeń harmoniczych, nabiera w tym wypadku innego znaczenia, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę tercję małą, poprzedzającą kwintę czystą.

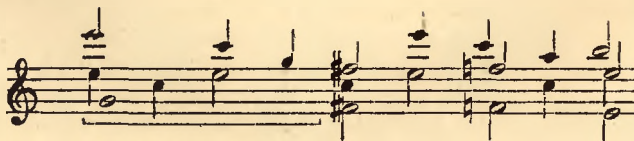
### III. PRZYKŁAD:



Następstwa tego nie można porównać ze zwrotem kadencyjnym, przy unikaniu tonu prowadzącego, na wzór muzyki wielogłosowej wczesnego średniowiecza, ponieważ to następstwo odbywa się na podłożu tej samej płaszczyzny, wobec czego, zachodzące interwały tercji małej i wielkiej są jakby wynikiem zmiany chromatycznej (mówiąc językiem dawniejszej teorii) tego samego stopnia. Ale, czy wogóle może tu być mowa o jakichkolwiek „chromatycznych zmianach”? Żgola nie! Zmiana w następstwie na tej samej płaszczyźnie jest tu tylko jedną z tych licznych możliwości harmoniczych, jakie może dać szereg centralizujący. To następstwo, które na terenie tonalności kościelnej czy dur-moll, mogłoby być uważane za wychylenie z tonacyjnego obiegu, tu jest właściwie szeregowi centralizującemu. Podobnie jak w kanonie, jego harmoniczne możliwości są już zawarte w melodii, służącej do jego konstrukcji, tak i w naszym przypadku, sam postęp 6-ciu tonów dostarcza pewnej mnogości skojarzeń harmoniczych. Jasne jest, że kompozytor nie musi ich wszystkich wyczerpać; wybiera tylko te, które odpowiadają stylowi epoki<sup>15</sup>), w której żyje, oraz jego własnym artystycznym zapatrywaniom.

Poruszony szczegół harmoniczny jest wynikiem przesunięcia frazy o jedną wartość rytmiczną, wobec czego ton „cis” znalazł się równocześnie z tonem początkowym szeregu. W podobny sposób możnaby dokonać szeregu takich przesunięć, wynikiem czego byłyby coraz to nowe skojarzenia harmoniczne, leżące w granicach szeregu. Jednak intencją kompozytora nie było wykorzystywanie wszystkich takich możliwości, ponieważ realizacja momentów transwersalnych spowodowała go na inne tory skojarzeń harmoniczych, a mianowicie tych, które powstają przez powiększenie materiału. I w tym wypadku nie zetknęliśmy się jeszcze ze strukturą interwałową, którąby wykluczała harmonika przeszłych wieków. Samo następstwo harmoniczne na mocnych częściach taktów nie może oddać istotnych komplikacji harmoniczych,

### IV. PRZYKŁAD:



a jedynie tylko dowodzi, że niekiedy te same współbrzmienia i akordy w różnych epokach zyskują różne znaczenie. Biorąc pod uwagę zakreślony szczegół harmoniczny, nie można tylko ograniczyć się do twierdzenia, że zachodzi tu następstwo interwału seksty wielkiej oraz trójdźwięku durowego z kwintą w basie. Takie następstwo, będące wyrazem pozostawania na podłożu tej samej harmonii (biorąc rzecz z punktu widzenia harmoniki klasycznej) niema w naszym wypadku znaczenia stagnacji harmonicznej, gdyż ton „c“, dodany do seksty (*g + e*), nie jest ujęty w sensie składowej części trójdźwięku (ton podstawowy); trójdźwięk bowiem, jaki widzimy, jest zjawiskiem wtórnem, powstałym z oddziaływania tonu „g“ — użytego w celu realizacji momentów transwersalnych — i poprzednich już skojarzeń w postaci unisonu i tercji wielkiej. A więc powstałe w ten sposób zespolenie podkreśla nie stagnację, lecz przeciwnie spotęgowanie napięć. Podkreślają to również pozostałe tony, które przy sporządzaniu schematu harmonicznego nie były wzięte pod uwagę, jako pozostające na słabych częściach taktów. One to, ze względu na swoją ilość, dowodzą, że rezultujący w pewnych miejscach trójdźwięk, przeciwstawia się ogólnej sytuacji dźwiękowej, wyznaczonej przez szereg centralizujący:

#### V. PRZYKŁAD:



Dlatego więc tony *dis - cis - b - a*, nie wchodzące w jego skład, są również pierwszrzednemi konstruktywno-dźwiękowymi elementami, a nie tonami dźwiękowo drugorzędnymi, jakby to można wnosić z ich metrycznego wyznaczenia. Konkretyzowanie momentów transwersalnych powoduje w dalszym przebiegu powstawanie innych skojarzeń, gdzie również najprostsze środki nie są użyte w zupełnie „prostem” znaczeniu. Dotyczy to zwłaszcza struktury t. 8, gdzie na podłożu kwinty (*e + h*) rozwija się melodyczno-harmoniczny przebieg, oparty na ścisłej djatonice. Gdy weźmiemy pod uwagę częstotliwość powtarzania tonu „e” w toku omawianego odcinka, to moglibyśmy interpretować wspomniane współbrzmienie w sensie odprężenia tonikalnego. Byłoby to jednak wielkiem nieporozumieniem, ponieważ dynamika oporu nie pozwala na odprężenia tonikalne; konkretyzujące ją bowiem dźwiękowe następstwa tworzą na całej płaszczyźnie konstelacje dźwiękowe, które niwelują wszelkie tego rodzaju dążenia. Dlatego też w naszym przypadku harmonika t. 8 jest najbardziej jaskrawą emanacją dążeń do przełamывania oporu, gdyż centralizującemu szeregowi *e - dis - cis - c - b - a*, został przeciwstawiony szereg djatoniczny *e - f - g - a - h - c - d*.

Pomimo oddziaływania momentów ekstensywnych, dynamika oporu na całej przestrzeni nigdzie nie została w zdecydowany sposób przełamana, wobec czego stałe wstrzymywanie ruchu jest aż nadto widoczne. Jednak nieodłącznym towarzyszem dynamiki oporu jest dążenie do ruchu, który czeka na swą realizację. A realizacja taka zachodzi dopiero wtedy, gdy omawianemu odcinkowi przeciwstawi się inny, nowy odcinek.



Największy ruch panuje w chwili samego przejścia, bo następnie przychodzą znowu do znaczenia wspomniane już energetyczne skojarzenia. Występują one jednak pod postacią nieco odmienną od poprzedniej:

VI. PRZYKŁAD: „Wanda”, t. 11—13.

*p*  
 Si - no - pły - nie dno      śpie - wa Wo - da wan -  
 Et Pa - bi - me bleu      chan - te Fan - da ret -  
 In des - Wel - len-grabe      Wo - gen sin - get Wan -

Już na pierwszy rzut oka spostrzegamy, że jako element centralizujący występuje tu wertykalny kompleks tonów. Obok tego, niezmiernie ważnym szczegółem, odróżniającym obydwie ukształtowania od siebie, jest brak identycznego kompleksu centralizującego, zarówno w partii wokalne, jak fortepianowej, oraz wypływająca stąd zmiana w dyspozycji elementów energetycznych. Tak więc krótka fraza, oparta na słowach „Sino płynie dno”, staje się, w chwili swego wystąpienia, wyrazem momentów transwersalnych; i jakkolwiek w następnym takcie, wskutek użycia materiału, w postaci bardziej bliskiej do ścisłego powtórzenia, działa chwilowo czynnik dynamiki oporu, to jego działanie jest w tym wypadku nieznaczne, ponieważ materiał, zawarty w tym takcie, nie tworzy zamkniętej w sobie całości, będąc składową częścią frazy, która kończy się w następnym odcinku, wśród odmiennej już konstelacji dźwiękowej. A jednak działa tu jeszcze inna siła, przeciwstawiająca się momentom transwersalnym, w postaci zapożyczenia materiału, potrzebnego do konstrukcji partii wokalne, z materiału partii fortepianowej, której akordowa struktura nabrała już wyrazu absolutnej dynamiki oporu. Ta wspólność materiału wprowadzie znacznie osłabia momenty transwersalne, lecz nie jest w stanie ich zupełnie zniwelować, ponieważ nabierają one siły dzięki specyficznemu układowi interwałowemu omawianych fraz.

W poprzednim odcinku, pomimo zastosowania 11-tonowego szeregu harmonika ograniczała się do technicznie bardzo prostych środków, i chociaż następnie zmniejszył kompozytor mnogość materiału do 9-tonowego szeregu, to jednak ten materiał wykorzystał do konstrukcji skomplikowanej już harmonii, zupełnie odmiennej w swym wyrazie i technice od poprzedniej. Wyjaśnić i uzasadnić można ją tylko ze względu na rozpatrywane dzieło, bo w muzyce nowoczesnej niema — przynajmniej dotychczas trudno jest dopatrzyć się — jakichś ogólnych stałych norm dla struktury akordowej. Nowa harmonika zupełnie nie krępuje dalekoidących możliwości konstruktywnych, które dopiero w chwili swego urzeczywistnienia przez kompozytora oraz dzięki swemu przeznaczeniu nabierają cech prawidłowości<sup>16</sup>). Same zaś, oderwane od dzieła muzycznego, są tylko możliwością, a nie ogólnie obowiązującą normą.

Struktura akordowa interesującego nas odcinka zużytkowuje cały materiał zawarty w 9-tonowym szeregu, przy równoczesnym uformowaniu go w postaci figury ostinatowej, składającej się ze stałych tonów ( $dis^3 + e^3$ ) oraz sobie przeciwstawionych akordów ( $cis^1 + b^1 + d^3 + e^3$ ) i ( $fisis + as + a^1 + e^2 + fis^3$ ). Nasuwa się więc pytanie, czy sam ten rozkład materiału jest zupełnie dowolny, czy może istnieją jakieś związki przyczynowe, odpowiadające takiemu rozkładowi. Dla wyjaśnienia tego tak ważnego szczegółu, potrzebnym jest zwrócenie uwagi na możliwości, zachodzące w dyspozycji materiału. W związku z tem należy pamiętać, że w utworach nowoczesnych dyspozycja materiału może być dwojakiego rodzaju: skalowa lub szeregową. Ponieważ pierwszy rodzaj daje dobrą podstawę dla rozpatrywań cech konstruktywno-harmonicznych, przeto dążyć będziemy do sprawdzenia, czy w naszym wypadku istnieje możliwość ujęcia materiału w sensie skalowym; przy oddziaływaniu bowiem absolutnej przewagi czynnika dynamiki oporu, gdzie cały materiał staje się jej wyznacznikiem, przeważnie trudno jest ujmować całość materiału w tym sensie, gdyż wertykalny kompleks tonów sprzeciwia się wysuwaniu jakiegoś tonu z tegoż kompleksu na pierwsze miejsce. W rozpatrywanym odcinku, pomimo przewagi czynnika dynamiki oporu, istnieją jednak sprzyjające warunki ku temu, żeby mnogi materiał nadać postać skali. O tem świadczy ton „ $e^{34}$ ”, który wspólnie z tonem „ $dis^{34}$ ” jest użyty jako nuta stała oraz sama linia melodyczna, gdzie ton „ $e$ ” jest czterokrotnie dobrze podkreślony<sup>17)</sup> przez użycie go na ważnych metrycznie miejscach. Stąd możemy przyjąć, że materiał, służący do budowy całego odcinka da się „jako skala”, w następujący sposób przedstawić:

*e - fis - fisis - as - a - b - cis - d - dis - e.*

Wprawdzie możnaby ton „ $b$ ” uznać jako centralny, wskutek czego całość rozpadłaby się na dwie części, zamknięte trytonem, jednakże kompozytor dokonał innego podziału, przecinając ją tak, że na pierwszą część przypadają tony: *c - fis - fisis - a*, a na drugą zaś *b - cis - d - dis - e*. Odpowiada to w zupełności dyspozycji akordowej, gdyż drugi z kolei akord jest złożony w całości z tonów pierwszego pentachordu, pierwszy zaś nie zawiera w sobie wprawdzie tonu „ $dis$ ”, lecz jego przynależność do tego akordu jest dobrze podkreślona przez odpowiednie rytmizowanie nuty stałej, tak że może on być uważany za właściwy dla niego składnik dźwiękowy, podczas gdy w stosunku do następnego akordu odgrywa rolę nuty stałej. Rozbicie obydwóch akordów na dwie alternujące części, wyrównuje brak symetrii, spowodowany specjalną strukturą interwałową skali, gdyż drugi człon pierwszego akordu zupełnie odpowiada pierwszemu członowi drugiego akordu, a jedynie pozostałe 2-tonowe człony różnią się pomiędzy sobą:

$$(cis + b) \text{ — } (d + \overbrace{dis + e}^{\text{}}), \quad (\overbrace{fisis + as + a}^{\text{}}) \text{ — } (e + fis)$$

Z powyższego więc wynika, że wzajemne następstwo przedstawionych akordów polega na częściowej transpozycji ich członów. W tym wy-



padku jest to tem bardziej godne uwagi, że obydwie składowe dźwięki pozostają do siebie w stosunku kwintowym. Samo zaś uformowanie wspomnianych członów, wykazujące różnice w dyspozycji oktawowiej tonów, nie zmienia postaci rzeczy, gdyż takie różnice nie mogą wprowadzić istotnych zmian w samej strukturze harmonicznnej<sup>18)</sup>.

Nie zawsze partja wokalna posługuje się wyłącznie tylko materiałem partji fortepianowej. Często zdarza się pewne zróżnicowanie pod względem jakości materiału, przyczem w partji wokalne pojawiają się niekiedy w takich wypadkach znane skale, np. durowe (Fis: „Kalinowe dwory“, t. 11–12), kościelne (lidyjska: „Kalinowe dwory“ t. 3–8, por. przykład), a nawet pentatonika bezpołtonowa („Słowisień“ t. 29–34).

VII. „Kalinowe dwory“, t. 3–8.

**Canto.** *Allegrement. (non troppo vivace)* *f*

**Piano.** *(non legato, con forza)* *f (marcato)*

Ka -  
Les  
Ro -

- li - no - we dw - ry,  
pa - lais de fri -  
te He ren - tür me,

*cresc.*

Ja - rzen na ja - wo - ry,  
aux por tes de pour  
ro te Herb - stes - stür me,

Nie może tu być mowy o bitonalności<sup>19)</sup>, ponieważ tonacji wyznaczonej przez partię wokalną brakuje takiegoż odpowiednika w partii fortepianowej. Ponadto, oddziaływanie ośrodka jest tu tak potężne, że melodie wyznaczone tonacyjnie, zostają tonalnie w nowy sposób zabarwione, skłaniając nas raczej do syntetycznego ujmowania całości. Dokumentuje to harmoniczna budowa partii fortepianowej, która na całej przestrzeni tworzy bardzo zwarte tło. Zróznicowanie zaś akordowe wynika w tym wypadku, podobnie jak to widzieliśmy w pieśni „Wanda“, z odpowiednich przesunięć składników harmoniczych, powodujących powstawanie akordów

$[(C+G+e+h+fis'), (C+G+e+d'+gis'), (ais+h+fis'), (ais+d'+gis')]$ ,

mających znaczenie cząstkowe na ogólnym tle harmonicznym, jakie, razem wzięte, sobą przedstawiają. Taka to właśnie uporczywa „stagnacja“ harmoniczna, rozprzestrzeniająca się nawet na jedną część utworu, nie tylko krótkich rozmiarów, jak w „Słopiewniach“, lecz o wiele dłuższych<sup>20)</sup>, co można zauważyć u Strawińskiego lub Bartoka, wciąga w orbitę nowych założeń tonalnych i samą melodię, wykazującą czasem nawet bardzo prostą tonacyjną strukturę. W chwili usłyszenia pierwszych tylko taktów takiego ustępu, można pozostać na chwilę w niepewności co do jakości samej struktury tonalnej, gdyż nasze niedawne jeszcze przyzwyczajenia w ujmowaniu zjawisk harmoniczych sub specie dawnych założeń, w tym wypadku najbardziej mogą oddziaływać. Jednak niepewność nie trwa długo. Głębsze wniknięcie słuchowe w takie zespolenie dowodzi że nastąpiła tylko zmiana oświetlenia tonalnego, wskutek wprowadzenia melodii na nowe podłoże harmoniczne. Nie możnaby nawet zaryzykować twierdzenia, że w takich wypadkach melodia wyrzyna się z kłębowiska harmonicznego i unosi się jedynie na jego powierzchni, bo zespolenie jej z tłem jest o wiele ściślejsze. Chodzi tu również i o wartości harmoniczne, które powstają dzięki zespoleniu takiej melodii ze stałą podstawą. Najbardziej jednak ważny jest fakt zmiany w ujmowaniu praw tonalnych, gdyż powstające wspólnie z melodią skojarzenia akordowe wskazują jedynie na możliwości harmoniczne przy działaniu momentów transwersalnych, ześrodkowując równocześnie każdy motyw melodii, albowiem podstawa harmoniczna, będąca wyznacznikiem dynamiki oporu na odnośnej płaszczyźnie, oświetla centralizując każdą połąć melodii. Jaskrawo występuje to zjawisko przy melodiach durowych i mollowych, gdzie zwroty melodyczne, reprezentujące pewne odniesienia funkcyjne, są zepchnięte na jedną płaszczyznę, wobec czego poszczególne funkcje tracą zupełnie swe znaczenie. W ogólnym ujęciu tonalnym, t. zn. przy organicznym zespoleniu podstawy z melodią, nie ma tu już toniki ani dominanty, a zamiast im właściwej kategorii napięć występują inne napięcia, pod postacią dynamiki oporu i momentów transwersalnych.

Że melodie durowe i mollowe znoszą, odmienne od funkcyjnego ujęcie tonalne, dowodzą kompozycje wielogłosowe wczesnego średniowiecza, szczególnie organa tripla i quadrupla. Spotykamy tam szereg melodyj durowych i mollowych,<sup>21)</sup> splecionych bądź z melodiami o tonacjach kościelnych, bądź z innymi durowymi ewent. mollowymi, przy równoczesnym





us - ci wo - da na mu - ra - wie, Szum - ni, strum - ni du - na -  
 l'eau chan - ton - ne, dans les her - bes, les blan - ches fon - tai - nes  
 springt ein Was - ser, grün und hel - le, schwel - lend, schnell - lend flin - ke

(avv.)

je - wo po nie - kla - - - wie. Na pra - wo bór czar - no - las da -  
 dan - sont sur les ro - - - ches. Le bois est grand un som - bre bois  
 Wel - le treibt die Quel - - - le. Schwarzdort der Wald, dü - ster der Wald.

- bro - wia - ny, Na le - wo ziel jas - no ziel lści  
 de chi - nos, et à ses pieds cou - le l'eau ver  
 ver - sun - ken Was - ser hier wallt, grü - ne Ge - walt

cresc. Più vivo.

- wo - dzia - ny. A po szep - ci - nie wi - ja,  
 to et clai - re. Ah, l'o - sier noir sa - gi - de  
 wie trun - ken. Lok - ken - des lei - ses Sin - gen,

(poco rit.)



a na mu ra wie dzio - nie, A i tam rzą we -  
et dans les près re son ne le ga - lop franc et  
glock - ken - des Sal ten klin - gen Ű - ber - mut sprengt da

so - to te mo - ra wiań - skie  
gai des chs à ts hin die Pferd - chen zu ja gen dem

Ze względu na oddziaływanie czynnika centralizującego, zwraca na siebie uwagę nie tylko właściwa podstawa dźwiękowa, lecz również i struktura melodji wokalne. Materiał, służący do budowy linii wokalne, wykorzystuje kompozytor z partji fortepianowej, tworząc z niego równocześnie wyznacznik horyzontalny i wertykalny, który w swem działaniu centralizacyjnem dopełnia się z podstawą. Kwestja wyznaczenia skalowego (*a - h - cis - dis - e - fis - g - a*) daje się tu wprawdzie łatwo rozstrzygnąć dzięki plastycznemu obrazowi linii wokalne oraz skojarzeniu harmonicznemu ( $g^1 - a^1 - a^2$ ), które jest niejako jej podstawą, lecz sprawa ta ma w tym wypadku drugorzędne znaczenie, ponieważ przy zastosowaniu centralizacyjnej podstawy akordowej obojętnem jest, czy melodia, skoordynowana z nią, da się skalowo wyznaczyć czy też nie. W bardzo wielu wypadkach dla mnogości materiału tonowego, która wykracza poza siedmiotonowy układ i dla której nie można zastosować wyznacznika 2-1-3-1<sup>22</sup>), charakterystycznego dla tonacyj kościelnych, durowych i mollowych, skalowe ujęcie materiału może mieć raczej znaczenie teoretyczne, gdyż dla zbyt wielkiej mnogości tonów oddziaływanie jednego tonu wydaje się za słabe. Tem tłumaczy się fakt, dlaczego dziś, gdy pojemność materiału nie jest ograniczona, kompozytorowie wołają zamiast tonikalnych środków wprowadzać inne środki centralizacyjne. Właśnie w cytowanym przykładzie zauważamy, jak silnym organicznie może być nowy sposób ześrodkowania. Ze względu na to, że podstawa linearnego szeregu została harmonicznie spojona z główną podstawą centralizującą w jedną całość, reszta tonów linearnego szeregu wykazała swą przyn

leżność do tejże grupy, czemu również we wielkiej mierze sprzyja posługiwanie się w partii fortepianowej resztą materiału wspomnianego szeregu, przyczem materiał ten jest jakby ujęty w ramy dźwiękowe ( $g'a' + a^2$ ), co niedwuznacznie wskazuje na jego przeznaczenie.

Możliwość syntetycznego ujęcia czynników wertykalnych z horyzontalnymi prowadzi do skojarzeń, gdzie zachodzi złączenie więcej współczynników w organiczną całość. Jako przykład niech nam posłuży urywek z pieśni „Słowisień“:

#### IX. PRZYKŁAD:

W bia - ło - drze - wiu jaś - nie dźni sło -  
*Dans les ar - bres le so - leil se*  
 Wei - ße Bäu - me glei - ßad Son - nen.

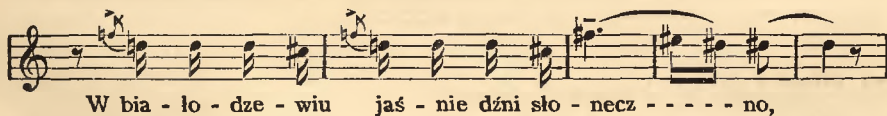
(sost.)  
 necz - - - - - no, Mio - dzie zło - ci  
 mi - - - - - re miel do - ré de  
 glu - - - - - ten, lieb - lich ü - ber -

bia - ło - pa - łem żyś - nie, Drzewia peł - ni pszcze - ła, i pa - siecz - na,  
*su - creet de dé - li - ces Her - bes, fleurs, a - baïlles, printemps et ru - ches*  
 glänzt von Ho - nig - gol - de. Bie - nen - summen - sieh aus Bie - nen - flu - - - - - ten



Linearny szereg partii fortepianowej tworzy postęp tonów, który można uważać za *Fis-dur*, wertykalny zaś akord ( $A + g + + cis' + g' + a'$ ) w połączeniu z tonami ( $h^1 + his^1$ ), jako zastępczo zmiennymi. Zastępcza zmienność tych tonów niema tu charakteru prowadzących, o czym świadczy ich równoczesne zastosowanie w kadencji i innych miejscach pieśni (t. 7 i 10) i raczej może być uważana za środek w konkretyzowaniu momentów transversalnych. Wogóle w realizacji tychże momentów mogą brać udział różne czynniki, z których harmoniczny jest najważniejszy. Najlepiej są one wyznaczone przez ciągłą zmianę postępów akordowych, o ile te ostatnie wskutek zastosowania ciągłego powtarzania zmieniających się tych samych form akordowych, nie zaczynają wpływać centralizująco. Ciągłość zmian harmonicznych nie jest w stanie osłabić działania czynnika centralizującego, przeciwnie, takie przeciwstawienia nadają mu większej wyrazistości. Również zespolenie kilku współczynników w jeden organizm tonalny zupełnie nie paraliżuje przejawów energetycznych, a przeciwnie przyczynia się do ich ożywienia, stwarzając większe możliwości kontrastu. Złączenie zaś wszystkich współczynników odbywa się na tej samej zasadzie, jak w poprzednich wypadkach. Nowy zespół tonów, rozprowadzony horyzontalnie, prawie z reguły nie posługuje się dyspozycją odpowiadającą jakiejś dawnej skali, o ile taka już zachodzi, lecz tworzy zazwyczaj nowe uszeregowanie. Takie zespolenia wpływają jeszcze bardziej na zmianę tonalnego oświetlenia melodii, która sama w sobie może wykazywać nastawienie funkcyjne. Nie oznacza to, że ona wogóle traci swoje znaczenie jako twór zorganizowany, tylko że jej wartości tonacyjno-konstruktywne zostały wykorzystane dla nowych możliwości konstruktywno-tonalnych w sensie ingredencji w nowej budowie tonalnej, wskutek czego straciła ona swoją samowystarczalność tonalną. Nowy szereg, nie-wykazujący skalowej dyspozycji materiału, nie może być interpretowany jako twór „schromatyzowany”, gdyż brakuje tu punktu oparcia, który uzasadniałby wprowadzenie tego rodzaju kryteriów. Niedoskonałość naszego pisma nutowego stoi wielce na przeszkodzie w zrozumieniu niektórych istotnych cech muzyki nowoczesnej. Dowodem tego jest notacja frazy:

#### X. PRZYKŁAD:



gdzie tony *d*, *dis*, *f*, *fis* należy uważać za zupełnie równorzędne. Ścisłość w organizacji materiału w takich melodjach uwydatniają dziś kompozytorowie często za pomocą prostych, powiedzmy najprostszych środków technicznych. Stosując powtórzenia pewnych następstw, w wielkim stopniu przyczyniają się do stabilizacji nowych stosunków pomiędzy tonami, do których albo nie byliśmy przyzwyczajeni, lub które zwykliśmy interpretować w odmienny sposób, wynikający z odmiennych praw tonalnych. Od zwartości uszeregowanych w nowy sposób tonów, zależy jakość wyrazistości czynników dynamiki oporu i momentów transversalnych. W naszym przykładzie, dzięki tejże zwartości, zwłaszcza na prze-

strzeni od t. 17—22, czynnik dynamiki oporu jest nawet podkreślony przez partję wokalną, będącą wykładnikiem nowego uszeregowania. W t. 12—16 przychodzą natomiast do znaczenia momenty transwersalne, czemu sprzyjają walory melodyczne i harmoniczne tego odcinka: melodyczne, zarówno ze swej strony formalnej jak i interwałowej (przeciwstawia tu kompozytor sylabiczno-recytatywnemu traktowaniu tekstu melizmatyczne, a struktura interwałowa pozostaje w ciągłej zmienności), harmoniczne, stosując niepowtarzające się formy akordowe

$$\left( A \frac{(h' + d^2 + eis^2)}{(g + cis' + g' + a')}, A \frac{(h' + fis^2 + cis^2)}{(g + cis' + g' + a')}, A \frac{(his' + dis^2)}{(g + cis' + g' + a')} \right).$$

Inaczej ma się rzecz w następnym odcinku (t. 17—22), gdyż w łuku melodycznym następstwo interwałów powtarza się kilkakrotnie, a struktura akordowa, pomimo dłuższej przestrzeni, ogranicza się już do dwóch powtarzających się akordów

$$\left( A \frac{(h' + eis^2 + cis^3)}{(g + cis' + g' + a')}, A \frac{his' + cis^2 + eis^2)}{g + cis' + g' + a'} \right).$$

Rolę czynnika centralizującego przyjmuje niekiedy pojedynczy ton. W „Ślopiewniach“ występuje on w postaci kolorowanej, jak o tem świadczy pieśń „Zielone słowa“. A ze względu na to, że kolorowanie w znacznym stopniu osłabia jego centralizujące znaczenie, przychodzą tu do znaczenia jeszcze inne czynniki. Gdy analizujemy pierwszą część wspomnianej pieśni, możemy łatwo zauważyć, że obok głównego elementu centralizującego, jakim jest kolorowany ton „des“, posługuje się kompozytor postępującą kwintą, która zyskuje również centralizujące znaczenie. Jej postępujący charakter jest objawem momentów transwersalnych, które w pewnych miejscach tak dalece nabierają siły, że można nawet mówić o ruchach cząstkowych na podłożu stałej płaszczyzny. Decydującą rolę w tym względzie odgrywa fakt, że na pewnej przestrzeni kwinta łączy się razem z tonem „des“ w jedno współbrzmienie ześrodkowujące:

#### XI. PRZYKŁAD: „Zielone słowa“, t. 1—9.

*Lento.*

Canto.

Piano.

*(sempre colla parte)*

*p (sempre)*

*(pp)*

A \_\_\_\_\_ gdzie pod la-sem  
 Ah, \_\_\_\_\_ dans la fo-rêt  
 , Dort \_\_\_\_\_ • im wal-di-gen,



pod-la-si-na, Tam ge-sta-wi-ki-na sze-leś-ci-na.  
 plei-ne d'om-bre, s'a gîte et pleu-re l'o-sier som-bre.  
 grün düstern Raum träumt stumm und trau-er-voll manch dunkler Baum.

Na pra-wo bór, na le-wo tra-  
 Le bois est noir, les her-bes hau-  
 Hier a-ber-weit Ge-sang und Pran-

Do tego dołącza się jeszcze linja melodyczna, będąca zamkniętą w sobie całością, z dyspozycją formalną poprzednika i następnika (t. 3—7), gdzie tonowi „f” nie możnaby odmówić centralizującego znaczenia, która wspólnie z wspomnianymi już czynnikami łączy się w jeden kompleks ześrodkowujący. Z tym kompleksem współdziałają jeszcze stale powtarzające się skojarzenia harmoniczne, w postaci przecięcia interwału sekundy wielkiej<sup>23)</sup> sekundą małą, co zresztą odgrywa ważną rolę w całej kompozycji. W 7 takcie siła centralizująca podstawy kwintowej załamuje się, dając równocześnie możliwość do rozwinięcia się momentom transwersalnym. Wskazuje to więc na fakt, że kompozytor wyznaczył kwintcie dwojaką rolę: dośrodkową i odśrodkową. Wskutek ciągłej zmiany znaczenia tego interwału jesteśmy właśnie uprawnieni do ujmowania tych zmian w sensie częściowych ruchów, o czym jeszcze będzie mowa w dalszym ciągu niniejszej pracy. O absolutnej przewadze czynnika ruchowego w czasie samego przejścia nie może tu być mowy, gdyż zasadnicza podstawa centralizująca pozostaje niezmienną, a powtarzają się także te same ważne harmoniczne skojarzenia.

• Dotychczas ograniczyliśmy się do omówienia tylko bardziej prostych form wyznaczników tonalnych. W omówionych wypadkach, centralizacja występuje zupełnie jasno, dzięki specyficznej budowie podstawy harmoniczej, przybierającej często formę ostinatową. Posługiwanie się nią nie jest bynajmniej charakterystyczną cechą Szzymanowskiego, lecz bardzo często występuje w kompozycjach innych współczesnych kompozytorów, o wiele częściej, aniżeli to było dawniej, co stoi oczywiście w związku z wykorzystaniem jej znaczenia nie tyle formalnego, ile raczej tonalno-harmonicznego. Forma ta, zużytkowując najprostszyny środek techniczny, jakim jest powtórzenie, sama z siebie narzuciła się kompozytorom w chwili, kiedy zabrakło czynnika centralizującego wskutek upadku systemu funk-

cyjnego. Pozatem okazała się ona wybitną reakcją przeciwko wzmożonemu już do ostanich granic ruchowi harmonicznemu, który, szczególnie w muzyce niemieckiej po r. 1900, święcił swe triumfy, wyłaniając ze siebie twory, stojące ze względu na swój destruktywny charakter już na granicy tonalności, przywracając harmoniczne jej naturalne znaczenie tektoniczne, jako czynnika centralizującego<sup>24</sup>). „Péttrouchka” i „Le sacre du Printemps” Strawińskiego wskazują jak gwałtowna była reakcja — zwłaszcza w przeciwstawieniu do muzyki niemieckiej — która w odróżnieniu od spotęgowanej zmienności harmonicznej, nagle zmanifestowała ujednostajnienie, operując często jedną podstawą harmoniczną na przestrzeniach bardzo wielkich, przyczem ilość wypadków w stosowaniu tego środka nie może świadczyć o jakiegokolwiek sporadyczności, lecz przeciwnie podkreśla świadomą celowość użycia<sup>25</sup>), jako cechy stałej w tych utworach. Jednak taka prostota harmoniczna, której groziło przejście w manierę, szybko doprowadziła do powstania bardziej skomplikowanych wyznaczników tonalnych. Często w takich wypadkach jako czynnik centralizujący pojawia się jakiś ton pojedynczy, np. w postaci nuty stałej, ale nie trzeba sądzić, że istnienie takiego tonu jest nieodzownym warunkiem dla stworzenia energii ześrodkowującej, ponieważ chodzi tu o całość centralizującą, powstającą z odpowiedniego ustosunkowania się jej współczynników. Bardzo interesujący wypadek takiego bardziej skomplikowanego wyznacznika, aczkolwiek jeszcze opartego o nutę stałą, znajdujemy w pieśni „Kalinowe dwory”, t. 13 — 16:

## XII. PRZYKŁAD:

lu, \_\_\_\_\_ La - - - dzie do dzie - wan -  
 ges. \_\_\_\_\_ les \_\_\_\_\_ fees tou - tes blan -  
 lein. \_\_\_\_\_ Dunk le Dü - ster - hek

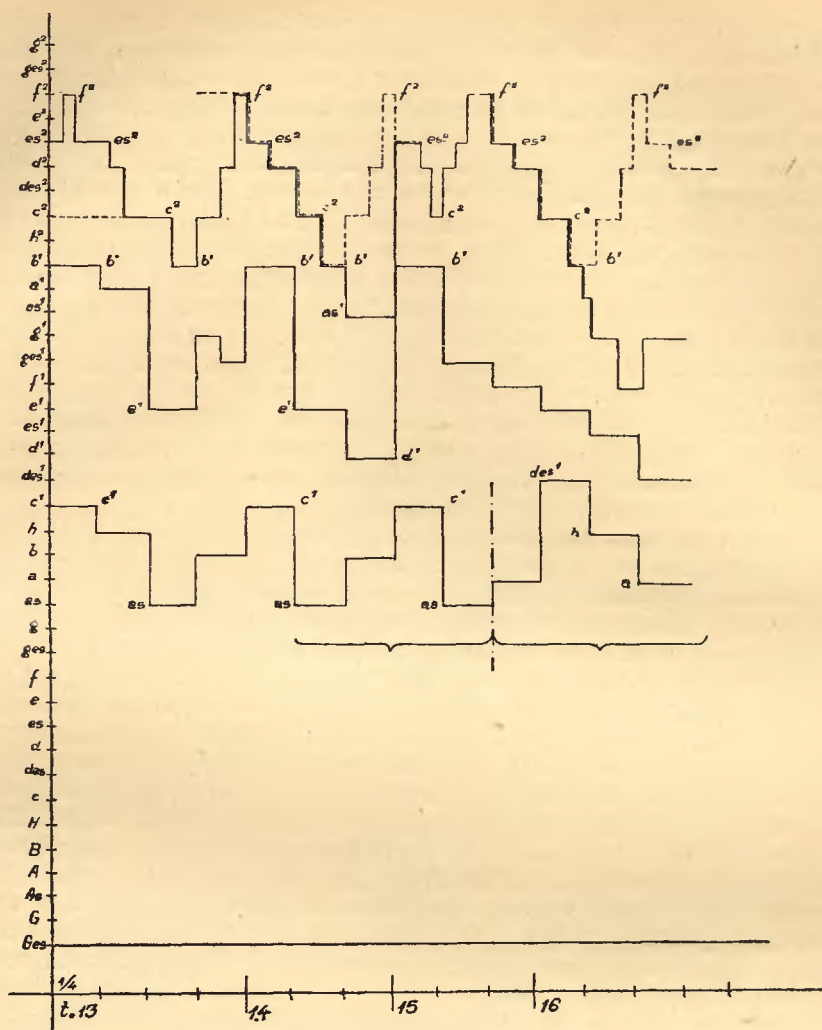
ny, Bo - rem nie da ra - - dy Ja - -  
 ches dans la fo - rê! nos - - re la  
 ken mö - gen ihn ver - stek - - ken Pan, \_\_\_\_\_



Już w poprzednich naszych rozważaniach zwróciliśmy uwagę, że pomimo zasadniczego znaczenia podstawy dźwiękowej, koniecznym jest ująć w syntetyczny sposób wszystkie współczynniki, gdyż dopiero wtedy możemy sobie zdać sprawę z istotnych cech pewnych problematów tonalnych. Jeszcze w większym stopniu dotyczy to splotu głosowego, jaki przedstawia niniejszy przykład, albowiem znaczenie centralizujące posiada nie tylko sama nuta stała oraz linja partji wokalne i nakrywający się z nią częściowo głos najwyższy partji fortepianowej, ale i inne głosy. Dzięki temu będziemy mogli głębiej wnikać w samo przenikanie się różnych napięć i tem samym nawet w linearne nastawienie ukształtowaniu wskazać na czynniki dynamiki oporu i momentów transversalnych. Równocześnie przekonamy się także, że i czynnik harmoniczny nie pozostaje tu bez znaczenia w wyznaczaniu nowych kategorii energii, co jest ze względu na samą budowę, bardziej linearną, szczególnie charakterystyczne. Dla dogodniejszego przedstawienia sprawy, posłużymy się wykresem, przedstawiającym wszystkie głosy w swym przebiegu czasowym przez materiał tonowy (patrz str. nast.).

Przy pobieżnem przejściu przez głosy przykładu nutowego, mogłoby się wydawać, że głos wokalny oraz najwyższy głos partji fortepianowej reprezentują jednakowy wyznacznik napięcia energetycznego, gdyż do tego skłania nas możliwość ujęcia partji wokalnej, jako wycinka partji fortepianowej. O ile taka możliwość miałaby rację bytu, to ten szczegół miałby bardzo wielkie znaczenie dla dążeń centralizacyjnych całości, gdyż muzyka nowoczesna zupełnie nie wyklucza znaczenia centralizującego skali, oczywiście w połączeniu z innemi współczynnikami, dzięki czemu czynnik ścisłego powtórzenia nie musi być uważany jako wyłączny środek techniczny centralizacji. Gdy porównamy na wykresie linję głosu wokalnego i najwyższego partji fortepianowej, zauważymy, że głos fortepianowy wychyla się w niektórych miejscach poza główne wytyczne dźwiękowe, zakreślone bądź wspólnie, bądź tylko przez głos wokalny. Ze to wychylenie nie jest czemś obojętnem dla całości, o tem świadczy regularna budowa linii, zamkniętych pomiędzy  $as^1$  i  $f^2$ . Dyspozycja materiału jest w tym wypadku wprawdzie jeszcze zależna od pentachordu djatonicznego, gdzie poszczególne wychylenia znajdują się na tej samej linii, jednak nie należy uważać djatonicznego ustosunkowania się tonów za nieodzowny warunek dla dyspozycji materiału w ten lub inny sposób. Samo wychylenie powoduje wzbogacenie walorów dźwiękowych oraz przyczynia się do realizacji momentów transversalnych, bez względu na to, czy chodzi o materiał zawarty już w dźwiękowej substancji całości, czy też nie.

Zesrodkowujące znaczenie w niniejszym przykładzie mają również głosy środkowe. Podobnie jak głosy wyższe, posiadają punkty oparcia (głos altowy: „b<sup>4</sup>“, głos tenorowy: „c“, „as“), stanowiące o cechach centralizacyjnych. Nie brak również przejawów wychylenia, które tem wyraźniej przychodzą do głosu, im bliżej jest drugi kompleks, w którym zachodzi podobne zesrodkowanie energii. Żeby się przekonać, jaką rolę odgrywają tu środki harmoniczne, wystarczy zwrócić uwagę chociażby na współbrzmienie wynikające z dźwięków ułożonych ponad tonem „c<sup>1</sup>“ (c<sup>1</sup> + b<sup>1</sup> + es<sup>2</sup>), któremu przeciwstawiony jest dźwięk, oparty na tonie „as“. Dźwiękowa centralizacja występuje szczególnie



jaskrawo w t. 13, 14 i na pierwszej ćwierci t. 15. Zachodzący wprowadzie na drugiej części taktu 15 w głosie tenorowym ton „as” nie posiada już swej poprzedniej nadbudowy, wobec czego przyjmujemy, że od tego miejsca w głosach środkowych idzie niepowstrzymane już dążenie do przełamania oporu. Wtedy to istotnie jedyną siłą centralizującą pozostaje fraza partii wokalne oraz ton stały. Ale nie można pominąć i tego, że i podczas realizacji momentów transwersalnych nie postępuje kompozytor bezplanowo, lecz stara się o zachowanie pewnej symetrii, co występuje szczególnie wyraźnie w głosie tenorowym. Jak wykazuje nasz wykres, wzajemna odpowiedność zachodzi na przestrzeni pomiędzy drugą ćwiercią drugiego taktu, a końcem przykładu. Przez wprowadzenie osi na trzeciej ćwierci t. 15 otrzymujemy dwa obrazy, odbite zwierciadłowo, lecz równocześnie przesunięte o jeden stopień w szeregu tonowym. A ze względu na to, że odbity obraz po-



siada identyczną budowę z poprzedzającym go ułożeniem materiału, organiczna zawartość materiału jest nadzwyczaj jasno podkreślona. Zachodziłoby więc pytanie, czy ta organiczna zawartość nie przyczynia się w tym wypadku do niwelacji momentów transwersalnych, ponieważ ona to dowodzi o przynależności, użytego materiału do pewnej jednostki skalowej, użytej w znaczeniu czynnika ześrodkowującego. Interpretacja w takim sensie byłaby dopiero wtedy możliwa, gdyby dyspozycja materiału głosu tenorowego odpowiadała zasadom organizacji skalowej, a nie była tylko szeregiem, dotyczącym w pierwszym rzędzie jakościowych właściwości materiału, stanowiącego podstawę do budowy i gdyby harmoniczna struktura nie brała udziału w ześrodkowaniu, wobec czego dźwięki, stojące poza głównym akordem ( $Ges + c' + b' + es^2$ ), otrzymają charakter środków służących do realizacji momentów transwersalnych. Nie można jednak utożsamiać takich przeciwieństw z grą napięć w harmonice funkcyjnej, ponieważ te rodzaje napięć, z którymi poznaliśmy się w niniejszej pracy, reprezentują nieco odmienne kategorie energetyki muzycznej, gdzie na jednej płaszczyźnie obok czynników ześrodkowujących występują równocześnie i czynniki, których zadaniem jest dążenie do przełamывania oporu. Dlatego też równoczesne wystąpienie czynników dynamiki oporu i momentów transwersalnych należy tu uważać za coś zupełnie normalnego. Różnica ta wypływa z logiki praw tonalnych obydwóch systemów, gdzie w systemie *dur-moll* działanie przebiegów harmonicznych, które decydowały tam o cechach tonalnych, szło w odwrotnym kierunku, niż dziś.

Jak już przejściowo zaznaczyliśmy, centralizujący czynnik nie musi być wyznaczony przez najprostsze środki techniczne, w postaci czy to ostatecznych figur czy nut stałych. Niekiedy, gdy kompozytorowi te środki nie odpowiadają, wprowadza inne sposoby centralizacji, zużytkowując zarówno czynniki wertykalne jak horyzontalne. Wtedy to dyspozycja materiału obranego przez kompozytora jako podstawa centralizacji, musi wykazywać pewne charakterystyczne właściwości interwałowe. Może to być układ szeregowy, lecz możliwy jest także do zastosowania i układ skalowy, a to tem bardziej, że niekoniecznie musi się kompozytor posługiwać dawnymi skalami; a już F. Busoni<sup>26)</sup> w r. 1907 wskazał na możliwość konstrukcji nowych skal.

W „Kalinowych dworach“ spotykamy tego rodzaju ukształtowanie, mogące nam posłużyć jako przykład centralizującego znaczenia czynnika wertykalnego, którego materiał jest ujęty we formie szeregowej o specyficznym układzie interwałowym.

(XIII. przykład — patrz str. nast.).

Przykład ten zasługuje tem bardziej na uwagę, ponieważ tworzy on typ przejściowy do wskazanych powyżej tworów, gdyż nie zrezygnował tu jeszcze kompozytor ze zasady powtórzenia, aczkolwiek już w postaci bardziej kunsztownej, zastępując proste powtórzenie imitacją. Nie tylko skala *Fis-dur* odgrywa tu wybitną rolę, ale również postępy równoległych non wielkich wspólnie z tonem *Fis*. Ze względu na jego cechy dynamiczne (*sf*) jest on dobrze podkreślony i dlatego może być wzięty jako ton wyjściowy w uszeregowaniu materiału, dzięki czemu powstaje postęp tonów: *fis-as-b-c-d*), będący niekompletnym szeregiem całotonowym<sup>27)</sup>. Postęp tych tonów

## XIII. PRZYKŁAD:

Ozer - - - - - wohn ja - - - - - go du - -  
 Les - - - - - baies sont - - - - - tes rou - -  
 Rū - - - - - tet euch fein, - - - - - jung Mäg - de -

zyskuje specjalne znaczenie z powodu charakterystycznej struktury interwałowej, pozwalającej na operowanie jednakowymi wartościami dźwiękowymi, przyczyniając się do stworzenia głównej podstawy harmonicznego o cechach ześrodkowujących. Sam postęp równoległych non, jako harmonicznego podstawy, nie jest nowością, lecz należy go uważać za pozostałość po paralelnej akordyce impresjonizmu, oczywiście oczyszczonej już od nadmiernej hipertrofii dźwiękowego nawarstwienia. Dlatego w tym wypadku mamy do czynienia nie z kolumnami harmonicznymi, lecz ze szeregiem jednakowych współbrzmień, które dopiero razem wzięte tworzą podstawę dźwiękową. Podobnie, jak w poprzednich wypadkach, melodie tonacyjnie wyznaczone nie prowadzą tu swego wyłącznie własnego życia tonalnego, lecz są środkiem dla powstawania nowych skojarzeń. Szczególnie jasno wykazuje to partia fortepianowa, gdzie fraza *Fis-dur* leży wewnątrz interwałowej struktury harmonicznego, tak, że tony interwału nony tworzą ramy, w których ona się porusza. Takie zespolenie, powodujące powstawanie specyficznej struktury dźwiękowej, w której zatracą swe tonalne właściwości melodie tonacyjnie wyznaczone, jest bardzo plastycznym dowodem dla naszego twierdzenia, że ze stanowiska tonalnego poszczególne współczynniki nie tworzą autonomicznych organizmów (podobnie, jak to ma miejsce w bitonacyjnych utworach), lecz stają się całością, którą należy uważać za nowy przejaw tonalności, której prawa nie wykluczają istnienia w swym obrębie współczynników, prowadzących niegdyś samodzielny byt. Historia muzyki nie jest pozbawiona przykładów dla takiej uzurpacji wartości dawnych na rzecz nowego systemu. Wystarczy chociażby wskazać na użycie melodii w tonacjach kościelnych na podłożu harmoniki funkcyjnej. Czy i w tych wypadkach nie zachodzi podobne zjawisko w ujmowaniu praw tonalnych, kiedy dawniejsze cechy tonalne, tracąc swoje znaczenie, schodzą do roli kolorytu, nie wpływającego zupełnie na zmianę założeń tonalnych tego systemu?

W związku z formami, pod jakimi występują wyznaczniki tonalne w „Śłopiewniach“, zwrócimy jeszcze uwagę na pewien rodzaj transpozycji, do których oczywiście nie można przystosować kryteriów z muzyki dawniejszej<sup>28)</sup>, gdyż nowe prawa nadały im nieco odmienne oblicze. Ze względu na podkreślenie dynamiki oporu, wynikające



ze zatrzymania tonu centralizującego, można wyróżnić dwa rodzaje ukształtowań: 1) gdy ton centralizujący istnieje, 2) gdy go niema.

Jak wynika z przykładu VIII (tekst: „Iście woda”), transpozycji (nieregularnej) uległa tylko partja fortepianowa. Wprawdzie możnaby tu doszukiwać się jakichś wspólnych transponowanych skal, przyjmując dla obydwóch członów odwiednią dyspozycję tonów, jednak takie ujmowanie tylko oddaliłoby nas od poznania istoty rzeczy, gdyż w tym wypadku, w transpozycji, nie chodzi o wspólność identycznego materiału, lecz przeciwnie o kontrast w jego pojemności, w celu uplastycznienia momentów transwersalnych, przy równoczesnem działaniu dynamiki oporu.

Podczas gdy w poprzednim przykładzie mieliśmy do czynienia z oddziaływaniem ześrodkowującym na podłożu transpozycji, to następny odcinek (por. Przykład VIII, tekst „Na prawo bór”) wskazuje, w jaki sposób można osłabić to działanie.

Podobnie, jak poprzednio, przebieg transpozycyjny dotyczy tylko partji fortepianowej. Samo transponowanie dokonuje się tu w specjalny sposób, powodujący powstawanie zupełnie odmiennej konstelacji dźwiękowej, albowiem cały kompleks tonów został rozbity na części, oddzielnie transponowane o nierówne odległości interwałowe („a” o tercję małą w górę, „b” o tercję małą w dół, „c” o kwartę czystą w górę). Również wokalna linja melodyjna nie może tu wpływać centralizująco, ponieważ na przeszkodzie temu stoi zakończenie frazy drugiego członu (ton „dis<sup>24</sup>”). A gdy do tego jeszcze dodamy, że ton basowy uległ zmianie, wtedy osłabienie energii ześrodkowującej okaże nam się bardzo znaczne, wobec czego musimy przyjąć, że każdy człon z osobna tworzy dla siebie kompleks ześrodkowujący, między niemi, w przejściu, zachodzą przejawy ruchu.

Sam opis form nowych wyznaczników tonalnych nie może jeszcze wzbudzić w nas rzetelnego wyobrażenia o nowej mechanice tonalnej, zwłaszcza, gdyby nam chodziło o poznanie samego przebiegu formowania materiału za pomocą tychże wyznaczników na zamkniętej w sobie przestrzeni, jaką jest utwór jako całość. W związku z kwestją ruchu, jaka w tym wypadku wysuwa się na pierwsze miejsce, zaznaczamy, że zależy ona od zmiany zasadniczego czynnika centralizującego. A wobec tego, że taki zasadniczy czynnik centralizujący przenika czasem prawie cały utwór<sup>29</sup>), mógłby ktoś dojść do przekonania, że w takich wypadkach zachodzi wogóle wstrzymanie ruchu. Sprawa ta wymaga właśnie głębszego wyświeatlenia. Biorąc pod uwagę tę kwestję tak, jak ona przedstawia się na podłożu minionego systemu, t. zn. dur-moll, zauważymy, że w tymże właśnie systemie głównym motorem przebiegów tonalnych był ruch, wyznaczony początkowo przez proste funkcje dominantowe, do czego z biegiem czasu dołączyły się bardziej skomplikowane wyznaczniki. Tonika jako wyraz wstrzymania ruchu nie była działającą przyczyną, lecz tylko rezultatem, gdyż rolę początkowej energii tonalnej odegrała w tym systemie dominantą<sup>30</sup>). Dlatego więc w harmonice funkcyjnej gra się odbywa się pomiędzy ruchem a jego wstrzymaniem. W tem właśnie leży wielka różnica pomiędzy tonalnością współczesną a dur-moll. Podczas gdy w systemie dur-moll największy ruch panował na przestrzeni poszczególnych odcinków, przybierających postać mniej lub więcej rozbudowa-

nej kadencji, to podstawy nowej tonalności<sup>31)</sup> tkwią w ześrodkowaniu energii na poszczególnych odcinkach, dzięki czemu ruch może odbywać się pomiędzy odcinkami, wykazującymi odmienne centralizujące podstawy<sup>32)</sup>. A gdy do tego jeszcze dodamy, że same przejawy ruchowe trwają tu w porównaniu z dynamiką oporu bardzo krótko, to ustosunkowanie się jakościowe napięć w obydwóch systemach okaże się nam diametralnie różne, albowiem w tonalności dur-moll chodziło o paraliżowanie czynników ruchowych przez oddziaływanie tonikalnych punktów, dziś zaś przeciwnie, o przełamywanie ześrodkowania. Dynamika oporu i momenty transwersalne tworzą tu dwie kategorie ścierających się sił, nadających uformowanemu materiałowi cech żywotnych. Stąd więc nawet ześrodkowanie na większych płaszczyznach bynajmniej nie godzi w czysto muzyczne właściwości dzieła, lecz przeciwnie, podnosi je, ponieważ ono przyczynia się do jego zwartości. Lecz w takich wypadkach rola momentów transwersalnych jest o wiele większa; powiedzmy raczej: zakres ich działania jest większy, ponieważ zespolenia dźwiękowe, pod postacią których się konkretyzują, wychodzą już poza czysto lokalne znaczenie. Przy analizie pierwszej części pieśni „Zielone słowa” poznaliśmy, jak wyznaczniki momentów transwersalnych, przy swem działaniu na dłuższej przestrzeni, tworzą złożony twór, kryjący w sobie nawet przeciwieństwa; bo przecież jasnym jest, że postępujący interwał kwinty w stosunku do tonu centralizującego działa jako przeciwstawienie, a jednak przez zatrzymanie go na dłuższych odcinkach zespala się z nim w jeden ześrodkowujący dźwięk, który ze względu na to, że z kolei, po przebyciu oddziaływań momentów transwersalnych, znowu tworzy skojarzenie o tych samych cechach, aczkolwiek inaczej skonstruowane, daje podstawę do wykrywania częściowych przejawów ruchowych na podstawie stałej płaszczyzny. W takich wypadkach tworzą się już złożone wyznaczniki nowego systemu, zawierające w sobie wprawdzie proste, które, jako takie, są przeciwieństwami, lecz równocześnie jednoczą się we współdziałający twór, gdzie przeciwieństwa stają się swem zaprzeczeniem<sup>33)</sup>. Szczególnie wyraźnie występuje to w pieśni „Słowisień”, ponieważ nie tylko zachodzi tu wielka jednolitość w pojemności materiału, ale również posługuje się kompozytor tylko dwoma zasadniczymi centralizującymi dźwiękami, obejmującymi dwie wielkie przestrzenie, pierwszą od t. 1—28, drugą od t. 29—40. Działanie momentów transwersalnych i stopniowa transformacja ich wyznaczników w przeciwne energetyczne twory odbywa się w obydwóch częściach w niezupełnie jednakowy sposób. Dotyczy to zwłaszcza czynników harmoniczych. Podczas gdy w pierwszej części budowa harmoniczna ograniczyła się do stałej podstawy

$$A + (g + cis^1 + g^1 - a^1) + (h^1 + c^2)$$

(ostatnie dwa tony, wzięte symultatywnie, bądź sukcesywnie) w połączeniu z innymi tonami, powodującymi powstawanie pewnej ilości form akordowych:



$$\left[ A \frac{(his' + eis^2) < (h^1 + fis^2)}{(g + cis' + g^1 + a^1)}, \quad A \frac{(h^1 + fis^2 + c^3) < his^1 + eis^3)}{(g + cis^1 + g^1 + a^1)}, \right. \\ \left. A \frac{(h^1 + fis^2 + cis^3) < (his^1 + fis^2)}{g + cis^1 + g^1 + a^1}, \quad A \frac{(h^1 + eis^2)}{(g + cis^1 + g^1 + a^1)} (\text{eliptyczny}) \right],$$

przyczem wszystkie one biorą swe źródło z jednego pierwiastka harmonicznego, jakim jest podstawa dźwiękowa, to w drugiej części zachodzi o wiele większe zróżnicowanie harmoniczne. Wystarczy bowiem porównać zasadnicze dźwięki poszczególnych odcinków, by się przekonać o tej różnicy

$$[F + (f + e^1 + ges^1 + b^1 + es^2), \quad F + (g + cis^1 + a^1 + h^2 + as^3 + d^4) + (h^1 + es), \\ F + (b + e^1 + c^2 + g^3 + cis^4 + a^4)],$$

choć i tu posługuje się kompozytor wspólnymi czynnikami, jak zasadniczym tonem ześrodkowującym „F” oraz trójdźwiękiem  $(g + cis + a)$ ,

Na podstawie porównania elementów harmoniczných obydwóch części stwierdzamy, że oddziaływanie momentów transwersalnych silniejsze jest w drugiej części. Jednak z tego jeszcze nie wynika, by w pierwszej części było ono tak słabe, żeby wogóle nie można tu było mówić o superpozycji energetycznych wyznaczników. Wystarczy tylko zwrócić uwagę na sam dłuższy wstęp fortepianowy i dalszą część wokalna-instrumentalną, rozpatrując oddzielnie ich budowę, a zauważymy zachodzące tam przeciwieństwa. We wstępie występują dwa współczynniki, które następnie są użyte dla budowy partii fortepianowej. Tylko podstawa dźwiękowa wstępu tworzy niezmiennę tło harmoniczne dla całej części, bo struktura interwałowa linii melodycznej, pomimo zachowania identycznego rysunku, odbiega od dyspozycji interwałowej, charakterystycznej dla późniejszej linii *Fis-dur*, posługując się materiałem, który może być uszeregowany w następujący sposób: *c - cis - dis - eis - fis - gis - a - ais - h*. Strukturę interwałową tego szeregu nie należy uważać za modyfikację czy rozszerzenie później występującego *Fis-dur*, bo samo następstwo odnośnych linii jest właśnie jakby podkreśleniem, że w trakcie samego odczuwania nie jesteśmy w możności interpretować jej jako modyfikację, przeciwnie, widzimy w niej twór, oparty na podanym szeregu, gdzie tony *c*, *a*, *cis*, *ais* mają równorzędne znaczenie<sup>34</sup>). A skoro w swem odczuwaniu ujmujemy ten szereg jako organiczną całość, tem dobitniej przeciwstawi się nam, jako wyznacznik momentów transwersalnych, występujące następnie *Fis-dur*. A gdy do tego jeszcze dochodzi wokalna linia, posługująca się odmiennem uszeregowaniem tonów, wtedy przeciwstawienie okaże nam się bardzo znaczne, początkowo wprowadzie jako emanacja momentów transwersalnych, później zaś, środki powodujące ich działanie, zyskują inne znaczenie, co zupełnie nie jest identyczne wogóle z niwelacją tychże momentów, ponieważ wzajemne ustosunkowanie się wartości energetycznych na tle całej części kieruje się według praw, dotyczących tworów wielodymensjonalnych.

Biorąc pod uwagę opisane szczegóły, nie można zaprzeczyć, że istotnie nawet na tak bardzo zwartej płaszczyźnie, jaką jest pierwsza część pieśni „Słowisień”, zachodzą przejawy ruchu częściowego.

W o wiele większym stopniu wychodzi na jaw ich wyrazistość w drugiej części pieśni, gdyż przyczynia się tu nie tylko wspomniany czynnik harmoniczny, lecz również zmiana w pojemności materiału (w t. 29—34 wprowadzony został szereg 7-tonowy) i opracowania. Ten ostatni szczegół wpływa o tyle, że wskutek zmiany opracowania zachodzi w tym wypadku zmiana ilości współczynników<sup>35</sup>).

Najbardziej jednak interesującym i z punktu widzenia tonalnego nadzwyczaj pozytywnym objawem jest harmonijne następstwo w stosowaniu różnic w napięciach energetycznych. Podczas gdy w poprzedniej części wszystkie skojarzenia szły w kierunku potęgowania momentów transwersalnych, co doprowadziło w pierwszym odcinku drugiej części do pokonania dynamiki oporu przez wprowadzenie nowego czynnika ześrodkowującego, w drugiej części idzie powolny spadek siły tychże napięć, dochodząc do miejsca absolutnego odprężenia (t. 41), gdzie wszystkie głosy schodzą się na unisonie. Dlatego też wspomniany odcinek (t. 29—34) jest centralnym punktem w dyspozycji napięć utworu, będąc zarazem miejscem największego spotęgowania siły napięcia, tworząc po obydwóch swych krańcach płaszczyznę, na których odbywają się częściowe przebiegi ruchowe. Stąd więc wypływa uzasadnienie kontrastu, jaki tworzy struktura tego odcinka, nacechowanego maksymalną zawartością tonalną, czemu szczególnie sprzyja linia melodyczna, oparta na pentatonice, jako czynnikowi najłatwiej zespalającym się z podstawami dźwiękowymi ponieważ sam w zasadzie opiera się na założeniach dźwiękowych<sup>36</sup>).

Już poprzednio zaznaczyliśmy, że i w drugiej części pieśni zachodzą wspólne dla poszczególnych odcinków składniki, w postaci identycznych cząstkowych akordów oraz że w tej części rozwój względnie spadek napięć dokonuje się o wiele szybciej, co jest spowodowane znacznym wychyleniem się poza obręb pierwotnego ześrodkowania (t. 29—34). Ma to oczywiście i bardzo dobre strony, gdyż daje możliwość kompozytorowi do tworzenia logicznego pomostu do zakończenia, które posługuje się identycznymi z pierwszą częścią współczynnikami tonalnymi. Głównym punktem zwrotnym jest takt 41, gdzie wszystkie głosy, schodząc się na unisonie (ton „a”), przyczyniają się do osłabienia ześrodkowania, podkreślając ton, który w pierwszej części pieśni odegrał wybitną rolę centralizującą, jako główny składnik podstawy dźwiękowej. Podczas samego przebiegu w osłabieniu napięć (t. 35—41), początkowo widzimy dość silne podkreślanie momentów transwersalnych, wskutek zastosowania trzech różnych pod względem materiału i jego uszeregowania współczynników, oraz posługiwania się w głosie wokalnym warjacyjnym powtórzeniem, którego linia podkreśla następnie ton „a”<sup>37</sup>. Biorąc jeszcze raz pod uwagę całość skojarzeń tonalnych w pieśni „Słowisień”, musimy stwierdzić istnienie krzywej tonalnej, której obydwie końce położone są na tej samej płaszczyźnie, w czym znajduje swe uzasadnienie kierunek rozwoju częściowych przebiegów ruchowych, zmierzających, po wychyleniu z wyjściowej orbity ześrodkowującej, do przygotowania jej powrotu.

Podobnie znikomą ilość punktów zwrotnych w centralizacji posiada pieśń „W a n d a”, gdzie opisany już odcinek od t. 11—13 posługuje się odmiennym centralizującym czynnikiem od innych odcinków (za wyjątkiem zakończenia), wykazujących zastosowanie, dla celów centra-



lizacji, poznanego już szeregu *e - dis - cis - c - b - a*, ze względu na całość posiada bardzo zwartą postać. W strukturze opisanej części od t. 1—10 ten szereg staje się wszechwładnym i samowystarczającym czynnikiem centralizującym, tak, że nie może tu być mowy w ruchach cząstkowych, ponieważ momenty transwersalne nie mogą usamodzielniać się do potrzebnej w takim wypadku granicy. Inaczej ma się rzecz w dalszej części od t. 14—21. W odróżnieniu od bardzo prostej harmoniki części pierwszej, część ta wykazuje wielkie zróżnicowanie harmoniczne, spowodowane przez trzykrotną transpozycję szeregu *e - dis - cis - c - b - a* (o kwartę czystą, o tercję małą w górę i o sekundę wielką w dół, t. zn. od tonów *a, g, d*) oraz przez dodanie podstawy centralizującemu szeregowi w postaci zespolenia harmonicznego:

$$dis^3 e^3 \frac{(cis^1 + h^1) \leftarrow (cis^1 + ais^1) \leftarrow (cis^1 + a^1)}{(d^2 + e^2) + (fis + gis + g') + (eis^2 + g^2)}$$

lub postępującej kwinty. W ten sposób przychodzą do głosu centralizujące czynniki drugiego stopnia, których zmiana jest zarazem wyrazem ruchów cząstkowych. Jak są konkretyzowane na przestrzeni tych małych odcinków momenty transwersalne, łatwo jest poznać, gdy zwrócimy uwagę na harmonikę, która właśnie w tym względzie odgrywa wybitną rolę. Zróżnicowanie form akordowych, jakie tu zachodzi, znajduje swe uzasadnienie przez realizację momentów transwersalnych. Ten szczegół wskazuje właśnie, że czynniki harmoniczne mogą mieć dwojakie znaczenie: ześrodkowujące i odśrodkowujące. W pierwszym wypadku wszelka zmiana formy akordowej godzi natychmiast w ich siłę ześrodkowującą i dlatego też postać takich czynników jest stała, niezmienna. W drugim zaś wypadku byłoby znowu niemożliwością konkretyzowanie momentów transwersalnych za pomocą czynników harmonicznych, o ile chcielibyśmy ograniczyć mnogość różnych następstw harmonicznych do minimum. Dlatego też w t. 14, omawianej pieśni, nie opiera się kompozytor tylko na formach akordowych, zawartych w pierwszych ósemkach, lecz stosuje zmiany w formie opadającej sekundy jednego z ich tonów:

#### XVI. PRZYKŁAD.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "da ruś la na" and a melodic line with a slur. The middle and bottom staves show harmonic accompaniment with various chords and intervals. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Czy zmieniające się w ten sposób formy akordowe należy może interpretować w sensie niekonstruktywnych tworów harmonicznyc? Szczególnie błędem byłoby takie ujmowanie już z tego powodu, że takie kategorie czynników wogóle nie istnieją i nie mogą istnieć, gdyż każda najmniejsza nawet nuta w każdym utworze spełnia jakąś rolę w jego budowie, i tem samem ma znaczenie wyłącznie konstruktywne. W naszym wypadku konstruktywną rolę tychże akordów podkreślają momenty transwersalne, które dzięki nim właśnie mogą oddziaływać, a które wspólnie z czynnikami dynamiki oporu stanowią o cechach żywotnych nowych założeń tonalnych. Dotyczy to również i innych następstw akordowych w dalszych odcinkach, gdzie samo poznanie jest ułatwione przez powiększenie ich rozmiarów do frazy dwutaktowej (t. 15—16, 17—18, 19—20), na której odbywa się wzajemne ścieranie się sił. Nie ulega żadnej wątpliwości, że np. w t. 15—16 skojarzenie harmoniczne  $(D + A + e^2 + g^2 + a^3)$  otrzymuje wyraz wyznacznika ześrodkowującego drugiego rzędu, od którego istnienia uzależnione jest istnienie ruchów cząstkowych, wobec czego innym akordom przypada rola wyznaczników momentów transwersalnych. Podobnie można ująć następstwo w dwóch dalszych odcinkach, biorąc jako wyznacznik ześrodkowujący (drugiego rzędu) odniesienia akordów na ważnych metrycznie miejscach

$$\left[ \frac{e^2}{(Cis + Gis + a^3) \leftarrow (H + Fis + d^3 + a^3)}, \frac{a^2}{(B + F + d^3 + a^3) \leftarrow (a + e^1 + g^2 + d^3)} \right]$$

Na podstawie analitycznych naszych rozważań nad strukturą pieśni „Słowisien” i „Wanda”, możemy już sobie zdać sprawę z przejawów tonalnych, zachodzących na szerszych przestrzeniach. Gdy oznaczymy np. główne płaszczyzny ześrodkowujące wielkimi literami, zaś cząstkowe, decydujące o ruchach cząstkowych, małemi, to obydwie pieśni będą przedstawiać tego rodzaju zestawienie wyznaczników tonalnych:

„Słowisien”:  $A(ab) B(cde) A$  (zakończenie).

„Wanda”:  $ABA(abcd) C$  (zakończenie).

Z powyższego zestawienia wynika, że nawiązywanie do wyjściowych skojarzeń centralizujących, zarówno w zakończeniu, jak także w toku samego utworu nie jest czemś stałym. A skoro odpadają tu te cechy, które były główną podstawą w poczynaniach konstruktywnych na gruncie dawnej tonalności, zachodzi pytanie, co uprawnia nas do ujmowania w sensie tonalnym utworów niewykazujących takich właściwości? Uprawnienie takie tkwi właśnie w podstawowych założeniach nowoczesnej tonalności, w której dyspozycja jakościowa napięć jest zupełnie odmienną od dyspozycji w systemie dur-moll. Ze względu na to, że czynniki ruchowe były w systemie dur-moll czemś pierwiastkowym, przeto koniecznem było, dla podkreślenia spoistości tonalnej, zamknąć uformowany już materiał identycznymi tonikalnymi kłamrami. Konieczność taka odpada dla utworów, opartych na nowych założeniach, ponieważ dynamika oporu, będąca przeciwstawieniem ruchu, nadzwyczaj silnie przenika centralizująco cały



utwór, gdyż ześrodkowanie rozprzestrzenia się tu na całe płaszczyzny, wobec czego taki stan nie tylko uzasadnia różnorodność w dyspozycji wyznaczników, lecz wprost domaga się takiego zróżnicowania. Dlatego też nic dziwnego, że w innych pieśniach w „Ślopiewniach” powiększył Szymanowski ilość wyznaczników, jak to dowodzą: „Zielone słowa” (A (abc) B (de) C (fg) D) i „Kalinowe dwory” (A B (ab) C D A (cde warjac.).

Pod odmienną postacią występują wyznaczniki tonalne w pieśni „Św. Franciszek”. Do tonalnego ujęcia całości przyczynia się tu we wielkim stopniu dyspozycja formalna, powodująca podział pieśni na odcinki, z których skrajne wykazują zastosowanie 11-tonowego szeregu, środkowe zaś posługują się djatoniczną skalą siedmiotonową. I chociaż w częściach, wyzyskujących 11-tonowość, niema tak jasno wyznaczonych kompleksów centralizujących, jak w poprzednio omówionych pieśniach, to ich tonalne ujęcie jest ułatwione przez skondensowanie całego materiału na bardzo krótkiej przestrzeni oraz, przez trzykrotne wystąpienie uformowanego już materiału wewnątrz całej kompozycji (t. 1–5, 6–11, 22–26). Posługiwanie się skalami djatonicznymi, jakie zachodzi w środkowej części pieśni, jest w tym wypadku wynikiem dążeń archaizacyjnych kompozytora<sup>37</sup>). W tym samym sensie trzeba interpretować ukształtowanie odcinka od t. 15–21, gdzie ton „gis” aczkolwiek technicznie odpowiada opisywanym ześrodkowującym elementom, w swem działaniu zyskuje tonikalne znaczenie, o czym świadczy samo zakończenie, w którym odczuwamy nawet oddziaływanie tonu prowadzącego:

## XVII. PRZYKŁAD

The musical score is for the song "Św. Franciszek" (St. Francis). It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes the tempo marking "slentando" and the dynamic marking "p". The second system includes the tempo marking "Tempo 1." and the dynamic marking "pp". The lyrics are in Polish and German.

**System 1:**

*slentando* *p* *allargando*

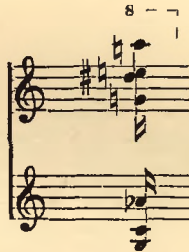
świa - tu wo - ła - li: nie - wie - mo, chwa - le - mo! pła - ka - li.  
 chan - taient sa glo - re lou ons la puis - san - ce di - vi - ne.  
 vor der Him - mels - schar nei - gen im Rei - gen sich im - mer - dar.

**System 2:**

*Tempo 1.* *pp*

Nie - bia - nie po - la - nie Słod - kie -  
 O ję - ce tes - la te, dou - ce -  
 Herr lich - keit Hei - lig - keit, E - wig -

Na zakończenie niniejszej pracy poświęcimy jeszcze parę słów kwestii, dotyczącej zakończeń utworów. Jak wynika już z naszych poprzednich rozważań, w zakończeniu nie musi się przejawiać centralizacyjna wspólność wszystkich lub przynajmniej niektórych ważnych (np. początkowych) ześrodkowujących elementów utworu, gdyż nowocześni kompozytorowie, wychodząc ze założenia, że czynniki centralizujące, powodujące stabilizację pewnego wyznacznika tonalnego, często nawet na dłuższych przestrzeniach, same są w stanie podkreślić wyrazistość tonalną, wobec czego nie musi się koniecznie konstruować jakichś syntetyzujących lub nawiązujących do początku końcowych skojarzeń. Jednak takie ujęcie sprawy bynajmniej nie wyklucza tworzenia zakończeń, któreby, przez posługiwanie się niektórymi ważnymi ześrodkowującymi elementami utworu, przyczyniały się do jego jednolitości, dowodem czego są zakończenia licznych utworów Szymanowskiego i innych kompozytorów. Zgodnie ze zaznaczonymi wyżej możliwościami, w „Słopiewniach” odróżniamy dwa rodzaje takich zakończeń<sup>38</sup>: 1) gdy zachodzi nawiązanie do centralizującego kompleksu pierwszej części utworu, 2) gdy w syntetyczny sposób ujęta jest całość ześrodkowujących elementów utworu. W pierwszym wypadku posługuje się kompozytor bądź dosłownym powtórzeniem, jak to można zauważyć w pieśni „Słowisień”, bądź tylko jego składowymi częściami, przy czym możliwa jest pewna modyfikacja w dyspozycji materiału, jak w „Kalinowych dworach”. Przykładem na drugi wypadek zakończenia jest pieśń „Zielone słowa”, która kończy się następującym akordem:



Są w nim bowiem zawarte główne czynniki centralizujące utworu. Trójdźwięk  $as^1-g^2-a^3$  jest modyfikacją (wskutek przeniesień oktawowych) wspomnianego przecięcia interwału sekundy wielkiej sekundą małą. Czerodźwięk  $g^2-dis^3-e^3-a^3$  jest tworem o podwójnym obliczu, gdyż mieszczą się w nim obydwa dźwięki odcinka od t. 23–28. Czytając go od tonu najniższego w porządku  $g^2-e^3-a^3$  otrzymujemy górny trójdźwięk wspomnianego odcinka, zaś od góry, w następstwie  $a^3-dis^3-g^2$  trójdźwięk dolny. Pozostałe współbrzmienie  $g-c^1$  jest przewrotem kwinty, która odegrała wybitną rolę nie tylko w ostatnim ustępie, lecz wogóle w całym utworze.

I w zakończeniu pieśni „Wanda” moglibyśmy dopatrywać się pewnego rodzaju dążeń do syntezy czynników centralizujących, w postaci zwrotu zakończeniowego, posługującego się materiałem 11-tonowym (coprawda nieco odmiennie uszeregowanym) pierwszej części pieśni, oraz dwoma końcowymi akordami, których odpowiedniość z in-



nemi czynnikami dźwiękowymi utworu możnaby ostatecznie wykazać, ale takie ujmowanie sprawy byłoby tylko jałową spekulacją, nieodpowiadającą rzeczywistej intencji kompozytora. Również zakończenie pieśni „Św. Franciszek“ nie da się podciągnąć pod któryś z wyżej opisanych rodzajów, gdyż ono, jak wogóle cała pieśń, podkreśla dążenia archaizacyjne. Czy sam końcowy dźwięk  $E + e^1 + h^1$  posiada tu ogólne, ze względu na całość utworu, znaczenie, tego nie możnaby stanowczo twierdzić, pomimo, że ton „e“ jest w przeciągu całej kompozycji dwukrotnie podkreślony (t. 13–15), albowiem zachodzą tu, jak już wykazaliśmy, inne plastyczniejsze, tonikalne oddziaływania. W każdym razie dla samego tylko zwrotu kadencyjnego nie możnaby takiego działania zaprzeczyć. Konstruktywnie opiera się on na paralelnej akordyce, a odprężenie, zachodzące w ostatnim akordzie, jest częściowo wynikiem zastosowania elisji w trójdźwięku, na wzór średniowiecznych kadencji.

Lwów, dnia 26 listopada 1935.

## UWAGI.

\*) Z polskich autorów zajął się twórczością Karola Szymanowskiego dotychczas najobszerniej Prof. Dr. Zdzisław Jachimiecki w pracach: 1. Karol Szymanowski, Rys dotychczasowej twórczości, Kraków 1927; 2. Muzyka polska od roku 1864 do roku 1930, w dziele zbiorowym p. t. Polska jej dzieje i kultura, Tom III, Warszawa, 1933.

<sup>1)</sup> Edwin v. d. Nüll, Die Entwicklung der modernen Harmonik, Berlin 1931, s. 73.

<sup>2)</sup> W tym względzie wymienić można prace: Alfredo Casella, L'evoluzione della musica, Londyn 1924; Charles Koechlin, Evolution de l'Harmonie, pom. w D. A. Lavignac-a, Encyclopédie de la Musique... Paryż 1925; George Dyson, The New Music, 2 wyd. Londyn 1926; Hermann Erpf, Studien zur Harmonie und Klangtechnik d. neueren Musik, Lipsk 1927.

<sup>3)</sup> Dla charakterystyki przytoczymy następujące zdanie z pracy Ernsta Peppinga, Stillwende der Musik, Moguncja 1934, str. 83: „Man wird nicht behaupten können, daß die Musik etwa eines Josquin oder Palestrina schlecht klingt, obwohl sie zweifellos atonal ist“.

<sup>4)</sup> Por. określenia tonalności w E. v. d. Nüll-a, op. cit. str. 65 oraz Lotte Kallenbach-Greller, Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit, Lipsk 1930, str. 167.

<sup>5)</sup> Hugo Leichtentritt, Über die Dauerverte der musikalischen Kunst, pom. w monografii zbiorowej, Von neuer Musik, F. J., Marcan-Verlag, Kolonia 1925, str. 24.

<sup>6)</sup> Por. A. Eaglefield Hull, Modern Harmony, Londyn, str. 72; Zofia Lissa, O harmonice Aleksandra Skrijabina, Kwartalnik Muzyczny, Warszawa 1930, Nr. 8, str. 320.

<sup>7)</sup> Np. w pieśni „Zielone słowa“ widzimy tego rodzaju następstwo szeregów tonowych: 12-tonowy (t. 1–14), 8-tonowy (t. 15–18), 9-tonowy (t. 19–22), 10-tonowy (t. 23–25), 11-tonowy (t. 26–28), 9-tonowy (t. 29–44).

<sup>8)</sup> „Słowisień“ liczy 45 taktów.

<sup>9)</sup> 7-tonowy: „Słowisień“ (t. 29–34), „Św. Franciszek“ (t. 12–21); 8-tonowy: „Zielone słowa“ (t. 15–18), „Kalinowe dwory“ (t. 9–10); 9-tonowy: „Zielone słowa“ (t. 19–22, 29–44), „Kalinowe dwory“ (t. 11–12), „Wanda“ (t. 11–13); 10-tonowy: „Zielone słowa“ (t. 23–25), „Kalinowe dwory“ (t. 1–8, 20–23, 30–32); 11-tonowy: „Słowisień“ (cała pieśń za wyjątkiem t. 29–34), „Zielone słowa“ (t. 26–28), „Św. Franciszek“ (t. 1–11, 22–26), „Kalinowe dwory“ (t. 24–25), „Wanda“ (t. 24–25); 12-tonowy „Zie-

lone słowa" (t. 1—14), „Kalinowe dwory" (t. 13—19, 26—29), „Wanda" (t. 14—16).

<sup>10)</sup> Wyjątek stanowi t. 11—13.

<sup>11)</sup> Również i postać zasadnicza techniki 12-tonowej należy do kategorii czynników formalnych.

<sup>12)</sup> Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931, str. 283.

<sup>13)</sup> Przez dynamikę oporu i momenty transwersalne rozumiemy zasadnicze współczynniki nowego systemu tonalnego. Są to o przeciwnych energetycznych właściwościach przejawy uformowanego materiału, dotyczące nie tyle wzajemnego następstwa przeciwieństw, ile raczej ich dyspozycji. Podczas gdy w systemie funkcyjnym tonika działała tylko w pewnych miejscach, to cechą dynamiki oporu jest działanie nie tylko w poszczególnych punktach, lecz wogóle na całych płaszczyznach przy pomocy konkretyzujących ją skojarzeń dźwiękowych, tworzących specyficzne konstelacje dźwiękowe, które oddziałują bez przerwy w każdym miejscu odnośnej płaszczyzny. Momenty transwersalne — to przejawy, których zadaniem jest przeciwstawienie się dynamice oporu. One działają zwykle w pewnych punktach, lecz częste jest również występowanie ich wyznaczników na całej płaszczyźnie, gdzie działa dynamika oporu. Tu właśnie tkwi cała różnica w dyspozycji energetycznych następstw pomiędzy systemem dawnym a nowym, gdyż w systemie *dur-moll* oddziaływanie toniki i dominanty odbywało się drogą sukcesywną, w nowym zaś systemie przychodzi do znaczenia symultatynne działanie obydwóch czynników, przyczem momenty transwersalne są wyrazem dążenia do przełamania oporu, a nie samem przełamaniem.

<sup>14)</sup> Początkowo mogło się wydawać, że interwały symultatynne, dawniej najczęściej respektowane, a więc tercja i seksta, straciły swe walory konstruktywne, a na ich miejsce weszły inne, rzadziej lub prawie zupełnie nieużywane w muzyce klasycznej i romantycznej. Taki stan daje się wprawdzie zauważyć u niektórych kompozytorów ok. r. 1910, którzy, jakby się obawiali jakiegokolwiek reminiscencji z dawnej muzyki, wyeliminowali ze swej harmoniki gotowe twory harmoniczne w postaci trójdźwięku i stereotypowych akordów septymowych i nonowych. Że i Szymanowski nie uszedł panującym wówczas dążeniom, wskazują na to jego utwory mniej więcej od opus 27—37, gdzie posługuje się nader skomplikowaną strukturą harmoniczną, wynikającą z rozbudowywania tworów późnej noworomantyki i impresjonizmu. Piętrzą się wówczas u niego potężne kolumny akordowe, działające raczej siłą swej barwy (por. *Métopes*, op. 29, *Mythes*, op. 30, *Masques*, op. 34). Otóż w czasie, kiedy umysły kompozytorów pochłonięte były dążeniami w wysuwaniu ostatnich wniosków z możliwości, jakie stworzyli kompozytorowie po śmierci Wagnera i Liszta, wchodzą na widownię historyczną dzieła (szczególną rolę odegrała tu muzyka francuska i rosyjska), które udowodniły, że wszystkie możliwości diatoniki, a nawet trójdźwięku i innych znanych tworów, nie zostały jeszcze zupełnie rozwiązane, że posiadają one wartości, które należałoby wykorzystać. Stąd więc nie tylko nowe współbrzmienia, określane jako „jaskrawe dyssonansy", ale stare i najstarsze (kwarty) zyskały w muzyce znowu prawo obywatelstwa, jako konstruktywnie równoznaczne elementy z innymi elementami harmonicznymi, co przyczyniło się do istotnego równouprawnienia harmonicznego wszystkich interwałów symultatynnych.

<sup>15)</sup> Wystarczy porównać kanony wieku XIII, XVI, XVIII i najnowsze, aby się przekonać o różnicy w ujmowaniu szczegółów harmonicznych, wynikających z praw stylistycznych epoki.

<sup>16)</sup> Alois Hába, *Neue Harmonielehre*, Lipsk 1927, str. 93.

<sup>17)</sup> Wielką rolę odgrywają w tym wypadku rozmiary omawianego odcinka, wynoszące zaledwie 3 takty.

<sup>18)</sup> Walter Harburger, *Die Metalogik*, Monachium 1919, str. 251.

<sup>19)</sup> Termin „bitonalność" ewent. „politonalność" należałoby zastąpić, ze względów zasadniczych, wynikających z naszego ujmowania praw tonalności, terminem „bitonacyjność" ewent. „politonacyjność" (Por. H. Erpf, op. cit. str. 120).

<sup>20)</sup> Np. Beła Bartók, *Sonata 1926*, część pierwsza i trzecia; dużo przykładów dostarczają Igora Strawieńskiego „*Pétrouchka*" i „*Le sacre du Printemps*".

<sup>21)</sup> J. Chomiński, *Studjum o organum quadruplum „Sederunt" Perot-*



tina, „Polski Rocznik Muzykologiczny“, tom pierwszy, Warszawa 1935, str. 9 i 11.

<sup>22)</sup> E. Pepping, op. cit. str. 22.

<sup>23)</sup> Skojarzenia dźwiękowe, polegające na połączeniu kilku sekund małych w jeden akord, należą w nowszej muzyce, poczynwszy od Debussy'ego (por. „Pour remercier le pluie au matin“ z cyklu „Six épigraphes antiques“), do ulubionych środków wyrazu.

<sup>24)</sup> Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, str. 178.

<sup>25)</sup> Wielką rolę odgrywa fakt, że w tych utworach na pierwsze miejsce wysuwają się ich czysto muzyczne właściwości. Por. Boris de Schloezer, Igor Strawiński, pom. w „Von neuer Musik“, str. 124.

<sup>26)</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2 wyd., Lipsk 1916, str. 40.

<sup>27)</sup> H. Erpf (op. cit. str. 171) zwraca uwagę, że „die Ganztonreihe ist nicht mit einer Tonleiter vergleichbar“.

<sup>28)</sup> Nie oznacza to, by z muzyki nowoczesnej były wogóle wyeliminowane dawniejsze sposoby transpozycyjne; por. np. Igora Strawińskiego „Pétrouchka“, „Le tour de passe-passe“ t. 20—23 lub Beli Bartóka, Sonata 1926, część pierwsza.

<sup>29)</sup> Np. K. Szymanowski, „Pieśni Muezzina Szalonego“, op. 42, Nr. 4.

<sup>30)</sup> Gustav Güldenstern, *Theorie der Tonart*, Stuttgart 1928, str. 198.

<sup>31)</sup> Mamy na myśli utwory nowoczesne, stylistycznie zdecydowanie jednolite.

<sup>32)</sup> O tem świadczą nie tylko dzieła Szymanowskiego, Bartóka, Strawińskiego, Hindemitha i innych, lecz również kompozycje, będące ich największym stylistycznym przeciwieństwem, jak np. utwory pisane w ścisłej technice 12-tonowej.

#### XIV. PRZYKŁAD: Arnold Schönberg, op. 25, *Intermezzo*, t. 1—4.



Nie można zaprzeczyć, że w niniejszym przykładzie, opartym o trzy podstawy zasadnicze (e—f—g—des, ges—es—as—d, h—c—a—b), zachodzi ta sama gra sił, na którą już poprzednio zwróciliśmy uwagę. Dwa odcinki tworzą tu dwie konstelacje, w których rola postaci zasadniczych w centralizacji się zmienia. W odcinku pierwszym przypada ona postaci e—f—g—des, w drugim zaś postaci ges—es—as—d, użytej w odwróceniu. Podkreślić należy, że cytowany przykład nie jest odosobnionym wypadkiem, lecz że w Suicie op. 25 Schönberga, będącej wyrazem najściślejszej techniki 12-tonowej (por. Erwin Stein, *Neue Formprinzipien*, pom. w „Von neuer Musik“, str. 74), takich skojarzeń spotykamy o wiele więcej.

Fakt, że poszczególne postaci zasadnicze mogą stać się podstawą centralizującą na poszczególnych odcinkach, wskazuje, jak trzeba rozumieć tak często podkreślane przez teoretyków równouprawnienie wszystkich tonów szeregu 12-tonowego. Istotnie takie uprawnienie istnieje, ponieważ wszystkie

one, odpowiednio uszeregowane, mogą stać się na pewnych odcinkach elementem centralizującym; trzeba pamiętać, że z chwilą, gdy jeden układ przychodzi do specjalnego znaczenia, inne schodzą na drugi plan podporządkując się jemu. Dotyczy to zwłaszcza tych utworów, w których szereg 12-tonowy zostaje podzielony na kilka postaci zasadniczych, bo tego rodzaju dyspozycja materiału bardzo sprzyja centralizującym dążeniom poszczególnych postaci, które kolejno zamieniają swoje role pod tym względem. Dlatego też trudno byłoby przyjąć pogląd Dra Zofji Lissy („Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań, odblask z „Kwartalnika Muzycznego“, Nr. 6—7, Warszawa 1930, str. 38), że stosunek czynników melodycznych i harmoniczných do postaci zasadniczej nie daje się ująć jako stosunek przeciwności i napięcia.

<sup>33)</sup> W tym wypadku chodzi o twory wielodymensjonalne, którymi szczegółowo zajmujemy się w innej pracy o muzyce współczesnej.

<sup>34)</sup> Jako bardzo pouczający przykład na zwartość melodyczną, przy zastosowaniu 10-tonowego szeregu e—f—fis—g—gis—a—b—c—cis—es, przytoczymy melodię z mazurka op. 50, Nr. 5, K. Szymanowskiego:

#### XV. PRZYKŁAD:

*Moderato.*



<sup>35)</sup> W t. 29—35 widzimy zespolenie tylko dwóch współczynników, w odróżnieniu od t. 36—38, gdzie, podobnie jak w pierwszej części pieśni stosuje kompozytor trzy współczynniki.

<sup>36)</sup> Por. R. v. Ficker, Primäre Klangformen, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1929.

<sup>37)</sup> Bardzo pięknych przykładów na archaizację dostarcza nam „Stabat Mater“, op. 53, K. Szymanowskiego.

<sup>38)</sup> Dla przykładu przytaczam kilka wypadków: K. Szymanowski, op. 41, Nr. 2, 4; op. 42, Nr. 1, 3, 4, 5; op. 48, Nr. 2; op. 50, op. 53. — B. Bartók: Suita op. 14, 3 część, Allegro barbaro, Sonata 1926, Drei Rondos über Volksweisen. A. Schönberg: op. 11, Nr. 2.



*Dr. Marja Szczepańska, lektor Uniw. (Lwów).*

## *O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia)* (Wiek XV).

### W S T Ę P.

Twórczość Mikołaja Radomskiego, nazywanego w dotychczasowej historjografii muzycznej Mikołajem z Radomia („Nicolaus de Radom“), nie była dotąd przedmiotem ani wyczerpujących badań, ani osobnej monografii. Dzieła tego najstarszego ze znanych dotychczas kompozytorów polskich na polu muzyki wielogłosowej z tekstami religijnymi i świeckimi omawiają jedynie w najogólniejszych zarysach autorowie podręczników historii muzyki polskiej lub ogólnej, oraz autorowie prac specjalnych z zakresu dawnej muzyki polskiej lub ogólnej, których tematy dotyczą tylko pewnych dzieł Mikołaja Radomskiego lub odnoszą się wprawdzie do wszystkich jego dzieł, lecz nie zawierają wywodów poprzedzonych dokładną analizą formalną, stylistyczno-krytyczną i historyczno-porównawczą, zgodną ze stanem współczesnych metod i badań nad muzyką wielogłosową z przełomu wieku XIV. na XV. i uwzględniającą całkowicie jej problematy, liczne i niełatwe.

Niniejsza praca nie stawia sobie zadań, których wykonanie będzie możliwe dopiero wtedy, gdy wydane będą w całości lub w bardzo znacznej części przynajmniej dzieła najwybitniejszych przedstawicieli zachodniej i środkowoeuropejskiej muzyki od połowy XIV. do połowy XV. wieku i gdy w ten sposób powstanie szersza i głębsza podstawa do dokładnego oświetlenia tych związków stylistycznych, które łączyły twórczość Radomskiego z muzyką Zachodu. Zadanie to będzie ułatwione w jeszcze wyższym stopniu, jeśli poszukiwania za innymi, dotąd nieznanymi dziełami Radomskiego będą uwieńczone pomyślnym wynikiem. Ośm wzgl. dziewięć dotychczas odnalezionych jego utworów nie stanowi całej jego twórczości i nie może być uznana za pełny wyraz tej twórczości tak mała ilość dzieł, choć wiemy, że po niejednym kompozytorze ówczesnym na Zachodzie zachowało się jeszcze mniej utworów. Ale już na podstawie tych niewielu dzieł Radomskiego można wyjaśnić szereg zagadnień stylistycznych, które z nich wynikają i wykryć zupełnie niewątpliwie właściwości jego stosunku do muzyki zachodniej, a zwłaszcza do tego jej okresu, który bezpośrednio sąsiaduje z wystąpieniem Binchois'a i Du-

fay'a, wchodząc jeszcze — jako „okres przejściowy“ — w początki I. szkoły niderlandzkiej. Ile jednakże wielkich jeszcze niejasności kryje się w tym okresie i jakie z tego stanu rzeczy wynikają trudności dla badacza twórczości muzycznej tego okresu, z tego zdaje sobie dobrze sprawę każdy historyk muzyki, zajmujący się wielogłosową muzyką średniowieczną, w szczególności zaś muzyką na przełomie XIV. i XV. wieku.

Naukowe zainteresowania dla dzieł Mikołaja Radomskiego nie są nowe. Prawdopodobnie pierwszym polskim autorem, wspominającym o nim, jest Albert Sowiński, który naprzód we francuskim<sup>1)</sup>, potem w polskim<sup>2)</sup> wydaniu swego „Słownika muzyków polskich dawnych i nowocześniejszych“ pisze: „Mikołaj z Radomia, jeden z najdawniejszych autorów, którzy pisali o muzyce. Żył w XV. stuleciu. Dzieło jego w manuskrypcie, znajduje się w Bibliotece Swidzińskich. Warto by aby uczeni polscy dali poznać ten dawny zabytek świata muzykalnemu“. Pozostawiając na uboczu kwestję, czy Sowiński miał w rękach wymieniony rękopis, możemy wyrazić następującą opinię: albo rękopis ten istniał rzeczywiście jako teoretyczne dzieło Radomskiego, zaopatrzone w przykłady nutowe, obecnie jednak zaginął, albo też, co jest bardziej prawdopodobne, Sowiński wzgl. jego informator uznał obecny rkp. 52 Biblioteki Ordynacji hr. Krasieńskich w Warszawie, który poprzednio należał do nieistniejącej już biblioteki Swidzińskich, za traktat teoretyczny, tem bardziej że utwory zawarte w tym rękopisie są poprzedzone traktatami łacińskimi treści teologicznej i historycznej oraz również kazaniami, których Sowiński lub jego informator nie rozumiał.

Na powyższych informacjach Sowińskiego opierał się jeszcze ks. Józef Surzyński, który powtarza je<sup>3)</sup> aż do „ponownego odkrycia“ rękopisu 52 Bibl. Ord. hr. Krasieńskich przez Aleksandra Polińskiego<sup>4)</sup>, rękopisu stanowiącego aż do ostatnich czasów jedyne źródło poznania dzieł Mikołaja Radomskiego.

Pierwszym historykiem muzyki polskiej, który poznał treść tego rękopisu był Aleksander Poliński. W jego „Dziejach muzyki polskiej w zarysie“<sup>5)</sup> Radomski zjawia się już tylko jako kompozytor, przyczem wymienione są jego utwory, zaś życie jego jest już przydzielone do pierwszej połowy XV. wieku, a to na podstawie tekstów słownych kompozycji świeckich. Innych szczegółów biograficznych autor ten nie podaje, z powodu zaś nieznamości paleografii staromensualnej nie jest w możliwości odcyfrować utwory Radomskiego, tak że wszelkie jego uwagi są dla poznania dzieł Radomskiego i dla nauki bez znaczenia. Natomiast był Poliński bez wątpienia pierwszym, który instynktownie zdawał sobie sprawę ze znaczenia twórczości Radomskiego, pisząc: „należy mu się miejsce wybitne w historii muzyki polskiej, jako jednemu z pierwszych kompozytorów, którzy podejmowali próby tworzenia utworów wielogłosowych...“, z tem jednak zastrzeżeniem, że wykluczonem jest, aby w Polsce powstały utwory wielogłosowe dopiero w I. połowie XV. wieku, i to stojące na takiej wyżynie dojrzałości techniki kompozytorskiej, jaką osiągnął Mikołaj Radomski.

Pierwszym natomiast muzykologiem polskim, który dzięki naukowemu przygotowaniu odcyfrował dzieła Radomskiego z rkp. 52, był Henryk Opieński, który też zapoznał w różnych czasach z twórczością Radomskiego także obcych muzykologów (Riemann, Wolf, Ludwig, Pirro) na podstawie kopij fotograficznych i własnych transkrypcyj, dzięki



czemu nazwisko Radomskiego znalazło się także w obcych pracach, o czym jeszcze będzie mowa.

W r. 1909 ukazała się praca Adolfa Chybińskiego p. t. *Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV. i XVI. wieku*, w której autor zajmuje się<sup>6)</sup> również Mikołajem Radomskim, a to na podstawie dostarczonej mu przez H. Opieńskiego transkrypcji „Et in terra“ z rkp. 52 Bibl. Ord. hr. Kasińskich, który to utwór uznał O. za dzieło Mikołaja Radomskiego, umieszczając jego nazwisko na kopji<sup>7)</sup>, jakkolwiek w rkp. 52 nazwiska tego przy wspomnianym utworze nie znajdujemy<sup>8)</sup>. Szereg uwag, które Chybiński umieszcza w swej rozprawie, mogłby odnosić się do techniki i stylu Radomskiego, rzeczowo jednak nie należą one do wyniku badań nad dziełami tego kompozytora.

Rok 1911 przyniósł rozprawę Stanisława Kętrzyńskiego i Henryka Opieńskiego p. t. „Hymn na cześć Krakowa z XV. wieku — Mikołaj z Radomia“<sup>9)</sup>. W pracy tej Opieński ogłosił wraz z podobizną jednej stroniczki rkp. 52<sup>10)</sup> transkrypcję pierwszej części utworu „*Cracovia civitas*“, wpisanego anonimowo w tymże rkp. i hipotetycznie uznał Radomskiego za autora muzyki z tym tekstem. Kętrzyński zaś podał tekst słowny tego utworu i szereg archiwalnych zapisków z XV. wieku, odnoszących się do różnych Mikołajów z Radomia, żyjących w tym wieku, lecz bez możliwości stwierdzenia, która z nich mogłaby bezprzecznie odnosić się do kompozytora. Uznając rok 1426 za datę powstania muzyki tego utworu, a Mikołaja z Radomia za jej kompozytora, określili tem samem czas, w którym mógł tworzyć Radomski.

Kolejno i obszerniej zajmuje się rękopisem 52 i dziełami Radomskiego w swych pracach Zdzisław Jachimecki<sup>11)</sup>. W pracy o muzyce na dworze Wł. Jagiełły podaje ten autor ogólny opis rkp. 52 i początki utworów w nim zawartych (niezawsze w poprawnej transkrypcji) i wypowiada pogląd, według którego muzyka tego rękopisu ma związek z ówczesną „ars nova“ we Włoszech, ustala też daty pewnych utworów, wskazując w ślad za Kętrzyńskim i Opieńskim (p. wyżej) na trzecie dziesięciolecie XV. wieku jako na czas twórczości Radomskiego. W innych pracach podaje podobizny niektórych stron rkp. 52 i wypowiada luźne uwagi o technice i stylu tegoż kompozytora. Szczegółowiej zajmuje się w osobnym artykule utworem Radomskiego, nie posiadającym tekstu<sup>12)</sup>. Prace tego autora zajmą nas później.

W r. 1929 ukazało się drugie wydanie pracy Henryka Opieńskiego p. t. *La musique polonaise*<sup>13)</sup>, w której autor korzysta z dotychczasowych badań nad rkp. 52 i dziełami Radomskiego. — Z innych autorów polskich wspominają o Radomskim: Tadeusz Joteyko<sup>14)</sup>, H. Opieński<sup>15)</sup> i Józef Reiss<sup>16)</sup>.

Wymienieni dotychczas polscy autorowie opierali się wyłącznie na rkp. 52 Bibl. Ord. hr. Kasińskich. Autorka niniejszej pracy miała możność poznania w r. 1928 jeszcze drugiego rękopisu z utworami Radomskiego: mowa tu o rękopisie, który w Bibliotece ces. w Petersburgu posiadał sygnaturę „F. Lat. I. 378“, a który obecnie, po rewindykacji, znajduje się w Bibliotece Uniwers. w Warszawie.

Na podstawie tego rękopisu stwierdziła autorka po raz pierwszy (1930), że Mikołaj z Radomia był już w XV. wieku nazywany Mikołajem Radomskim; rękopisem tym zaś zajęła się w osobnej pracy<sup>17)</sup>.

Bliższych i zupełnie pewnych szczegółów biograficznych

dotyczących Mikołaja Radomskiego dotychczas nie znamy. Kętrzyński i Opieński wypowiedzieli pogląd, który i dziś jeszcze nie mógłby ulec zasadniczej zmianie: „Kim był Mikołaj z Radomia, kiedy się urodził lub umarł, jakie były losy jego życia, są (to) kwestje nam zupełnie zakryte, zaledwie parę drobnych promyków światła objaśnia nam nieco postać Mikołaja, piszącego się „de Radom“, Radomczyk, zapewne mieszczańskiego pochodzenia“<sup>18)</sup>.

Przypisując autorstwo muzyki hymnu „Cracovia civitas“ Mikołajowi Radomskiemu, jakkolwiek hymn ten jest w dwóch rękopisach zanotowany bez nazwiska kompozytora tego utworu, podają datę 1426 jako rok powstania hymnu, a więc jako datę z życia Radomskiego.

Obydwaj historycy wskazują też na inne daty, pod któreimi akta uniwersytetu krakowskiego zanotowały nazwisko „Nicolaus de Radom“<sup>19)</sup>. Za mało prawdopodobne uznamy, iż daty 1456 i 1459 mogłyby odnosić się do kompozytora jako wpisującego się na tenże uniwersytet lub opuszczającego go ze stopniem akademickim. Natomiast nie wykluczamy iż daty 1420 i 1426 odnoszące się do „Nicolaus Andree de Radom“ i „Nicolaus Johannis de Radom“ mogłyby dotyczyć kompozytora, ponieważ są znane inne daty (utworów), wskazujące na to, że Radomski istotnie tworzył w dwudziestych latach tego wieku. Nie wykluczając możliwości, że jeden z tych dwóch Mikołajów z Radomia był kompozytorem, nie możemy jednakże przyjąć „wszelkiego prawdopodobieństwa“.

Tekst utworu „Hystorigraphi“, dotyczący roku 1426, wspomina o Krakowie, rodzie królewskim, królu Władysławie Jagiello, królowej Zofji i królewiczu Kazimierzu. Można zatem przypuścić, że Radomski przebywał wówczas w Krakowie i najprawdopodobniej pozostawał w jakichś stosunkach ze sferami mającymi styczność z dworem królewskim. W sferach tych osobistością główną był zapewne Stanisław Ciołek, autor tekstu „Hystorigraphi“. Wydane dotychczas rachunki dworu królewskiego nie wymieniają jednak Mikołaja Radomskiego; podobnie brak wzmianki o nim w aktach kapituły katedralnej krakowskiej<sup>20)</sup>.

Nie zwrócono w nowszych pracach uwagi na notatkę, wydaną z „Acta offic. consist. Crac. 4 (Obligationes)“ przez Jana Ptasznika w „Cracovia artificum, 1300–1500“, gdzie pod datą 15 października 1422 r. jest wspomniany: Nicolaus clavicymbalista domine regine Polonie<sup>21)</sup>. Mowa tu jest o królowej Zofji, wymienionej w „Hystorigraphi“. Być może iż jej klawicymbalistą był właśnie Mikołaj Radomski, trudno bowiem byłoby przypuścić iż nadworny muzyk królowej nie był artystą wybitnym, jednakże poza hipotezę trudno byłoby wyjść w tym stanie źródła tu cytowanego.

Na tem kończą się wiadomości dotyczące biografii Mikołaja Radomskiego. Wszystkie pochodzą z trzeciego dziesięciolecia XV. wieku. Ze jednakże trudno byłoby przypuścić iż twórczość jego nie wykroczyła poza ten okres, to uzasadni analiza kompozycji, w szczególności „Magnificat“.

Kilka słów należy jeszcze poświęcić obcej literaturze muzykologicznej wspominającej o Mikołaju Radomskim. Znajdujemy o nim wzmianki w niektórych pracach Hugona Riemanna<sup>22)</sup> i Johannesesa Wolfa<sup>23)</sup> oraz Henryka Besselera<sup>24)</sup>. Najobszerniej zajmuje się nim Fryderyk Ludwig w kilku pracach<sup>25)</sup>, nie mając jednak do rozpo-



rządzenia wszystkich dzieł Radomskiego. W „Die mehrstimmige Messe des XIV. Jahrhunderts“ podaje bardzo krótką charakterystykę formy i stylu dwóch dzieł Radomskiego i stwierdza, że „Nikolaus selbst zeigt sich... mit der fortschrittlichsten Technik vertraut“. Żaden jednak z wymienionych badaczy nie znał w całości rękopisu 52 i 378. Ten ostatni był znany jedynie paleografowi francuskiemu Jean Baptiste Thibaut ok. r. 1912<sup>26)</sup>, lecz tylko ze strony paleograficznej.

Niniejsza praca jest wynikiem badań jej autorki nad dziełami Mikołaja Radomskiego, zawartymi we wspomnianych dwóch rękopisach i przekazanymi w nich bądź pod nazwiskiem tego kompozytora bądź też anonimowo, lecz ze względów stylistycznych uznanymi przez nią za jego dzieła, co znajduje swe uzasadnienie w dalszym ciągu tej pracy.

Ponieważ w niniejszej pracy nie zajmuję się całą zawartością obydwóch rękopisów, lecz tylko dziełami Mikołaja Radomskiego, przeto pomijam tu kwestje ich cech archiwalno-paleograficznych, które zresztą omówiłam odnośnie do rkp. 378 w osobnej pracy<sup>27)</sup>.

1. Nazwisko kompozytora. — W rkp. 52 jest nasz kompozytor nazywany po łacinie „Nicolaus de Radom“, natomiast w rkp. 378 występuje jego nazwisko w wersji polskiej w zwrotach: „*Słowye Mycolayowo (Micolayowo) Radomskego*“, wobec czego należy tu uznać że skoro już w XV. wieku przyjmowano polskie brzmienie jego nazwiska, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby brzmienie to nadal zachować, jako właściwe, *polskie*.

2. Utwory M. Radomskiego. — Zajmować się tu będę utworami przekazanymi w rkp. 52 i 378 wyłącznie pod nazwiskiem Radomskiego, nie wchodząc narazie w kwestję, czy niektóre inne, anonimowo w nich wpisane utwory nie należałoby uznać za pochodzące od niego. Wyjątek czynię tylko dla jednej kompozycji ze względu na jej najzupełniej jawną przynależność do innej, mającej podane nazwisko Radomskiego. Wyjątek ten uzasadnię w dalszym przebiegu niniejszej pracy. W ten sposób przedmiotem mych rozważań jest dziewięć kompozycji Radomskiego:

1. Hystorigraphi aciem,	rkp. 52, k. 174 <sup>v</sup> — 175 <sup>r</sup> .
2. Magnificat anima mea,	„ 52, k. 182 <sup>r</sup> — 183 <sup>v</sup> .
3. Utwór bez tekstu,	„ 52, k. 185 <sup>v</sup> .
4. Et in terra pax,	„ 52, k. 187 <sup>v</sup> — 189 <sup>r</sup> .
5. Patrem omnipotentem,	„ 52, k. 189 <sup>v</sup> — 191 <sup>r</sup> .
6. Et in terra pax,	„ 52, k. 200 <sup>v</sup> — 201 <sup>r</sup> .
(anonimowo wpisany też w	„ 378, k. 23 <sup>v</sup> — 24 <sup>r</sup> ).
7. Patrem omnipotentem,	„ 378, k. 4 <sup>v</sup> — 6 <sup>r</sup> ,
8. Et in terra pax,	„ 378, k. 22 <sup>v</sup> — 23 <sup>r</sup> .
9. Patrem omnipotentem,	„ 52, k. 201 <sup>v</sup> — 202 <sup>r</sup> .

W rkp. 52 nazwiska kompozytorów są umieszczane z reguły przed odnośnymi utworami. Napis więc „O(pus) N(icolai) de Radom“ umieszczony u dołu karty 201<sup>r</sup> po „Et in terra pax“, a przed „Patrem omnipotentem“, odnosi się zatem do tego ostatniego, rozpoczynającego się od góry na k. 201<sup>v</sup>. Na formalną i stylistyczną przynależność obydwóch utworów wskazuję w dalszym przebiegu niniejszej pracy. Wymieniony pod 9. utwór uznaję za dzieło Radomskiego ze względu

jego związek z poprzedzającym go „Et in terra pax“ w tym samym rękopisie (52.) na karcie 200<sup>v</sup>—201<sup>r</sup>.

Dla łatwiejszego przeglądu i dla uniknięcia ustawicznego cytowania kart rękopisu grupuję i oznaczam powyższe utwory następująco:

1. Et in terra I. (rkp. 52, k. 187<sup>v</sup> — 189<sup>r</sup>).
2. Et in terra II. (rkp. 52, k. 200<sup>v</sup> — 201<sup>r</sup> i rkp. 378, k. 23<sup>v</sup> — 24<sup>r</sup>).
3. Et in terra III. (rkp. 378, k. 22<sup>v</sup> — 23<sup>r</sup>).
4. Patrem I. (rkp. 52, k. 189<sup>v</sup> — 191<sup>r</sup>).
5. Patrem II. (rkp. 52, k. 201<sup>v</sup> — 202<sup>r</sup>).
6. Patrem III. (rkp. 378, k. 4<sup>v</sup> — 6<sup>r</sup>).
7. Magnificat (rkp. 52, k. 182<sup>r</sup> — 183<sup>v</sup>).
8. Hystorigraphi (rkp. 52, k. 174<sup>v</sup> — 175<sup>r</sup>).
9. Utwór bez tekstu (rkp. 52, k. 185<sup>v</sup>).

3. Teksty i napisy. — Wszystkie teksty mszalnych utworów Radomskiego są zgodne z tekstami ustalonymi<sup>26</sup>). Wskazuję dla dokładności na kilka odmian i myłek kopisty. W „Et in terra I.“ po słowach „tu solus altissimus“ a przed „Cum sancto spiritu“ znajduje się farcitura „Maria tripartitum clangimus tis“. W „Et in terra III.“ między „Jesu Christe“ a „Domine Deus“ dodano w górnym głosie „altissime“, natomiast opuszczono „Tu solus altissimus“. W „Patrem I.“ po słowach „in unum Dominum“ dodano „nostrum“ wbrew przyjętemu tekstowi; dotyczy to wszystkich głosów. W „Patrem III.“ w górnym głosie opuścił kopista słowo „Crucifixus“. — Tekst w „Magnificat“ nie zawiera wprawdzie żadnych odstępstw, jednakże nie zawiera dokończenia małej dokso-logii<sup>29</sup>). — Tekst „Hystorigraphi“ wydał po raz pierwszy Z. Jachimiecki<sup>30</sup>), natomiast poprawne ze stanowiska filologicznego wydanie uskutecznił dr. Dziech<sup>31</sup>). Wobec tego nie podaję tu tego tekstu, ograniczając się jedynie do uwagi, że obydwaj wydawcy przyjęli jako datę powstania tego tekstu rok 1426. Jest to zarazem jedyna obiektywna data, którą można przyjąć dla tekstu w dziele pod nazwiskiem Radomskiego przekazaniem.

W utworach Radomskiego są teksty wpisane albo we wszystkich głosach albo tylko w górnym. Pierwszy przypadek zachodzi w „Et in terra I.“ i w „Patrem I.“, drugi zaś dotyczy reszty utworów, z wyjątkiem jednego, który wcale tekstu nie posiada. Przyjmuję, że utwór ten, oznaczony w wyżej podanym, ugrupowanym spisie dzieł Radomskiego pod nr. 9., nie jest utworem instrumentalnym, że zatem brak tekstu w nim nie wynika z rodzaju kompozycji, lecz z winy kopisty. Sprawa ta zajmie nas w osobnym rozdziale tej pracy. Później również będzie mowa o ugrupowaniach tekstów w obrębie poszczególnych kompozycji.

Obok imienia i nazwiska kompozytora i obok tekstów znajdujemy jeszcze napisy odnoszące się do głosów, części utworów, kadencji i techniki kompozytorskiej. Głos górny jest kilkakrotnie nazwany „discantus“, niekiedy z dodaniem nazwy części mszy („Amen discantus“, rkp. 378, k. 5<sup>v</sup>, 22<sup>v</sup>). W każdym utworze jest wyszczególniona nazwa „Tenor“ i „Contratenor“<sup>32</sup>), z dodanymi wskazówkami ich przynależności, a więc: „tenor huius (sc. partis)“, „tenor primae, ... secundae, ... tertiae partis“, „Amen tenoris“; to samo dotyczy kontratenoru. W utworach mających po dwie kadencje na końcu tego samego ustępu znajdujemy przy drugiej kadencji napis „clausula“ (rkp. 52, k. 185<sup>v</sup>). W „Magnificat“, stosując



cem technikę fauxbourdonu, umieszczony jest w miejsce 3. głosu napis „per bordunum“ (rkp. 52, k. 182<sup>r</sup> i 183<sup>r</sup>), zaś na marginesach obok tego napis: „quem incipe in quinta et fiet contratenor“.

4. Notacja. — Utwory Radomskiego nie odbiegają w notacji pod żadnym względem od wielu współczesnych zabytków, posługujących się notacją staromensuralną francuską, bez śladów notacji włoskiej. Znaki nut są czarne, począwszy od maximy (rkp. 378) do seminimy, która jednak zachodzi bardzo rzadko (rkp. 378). Ligatury w różnych postaciach (od 2—9 nut) przeważają znacznie w głosach niższych. Nuty czerwone, jako pełne i puste, wypełniają 1—4 taktów. Nie występują one stosunkowo często. W „Hystorigraphi“ jest użyty „color“ dla zaznaczenia różnych w stosunku do siebie rytmów w poszczególnych głosach (czynnik pochodzenia francuskiego). Z innych właściwości mensuralnych zauważamy zastosowanie „punctum divisionis“, „p. augmentationis“, „p. syncopationis“, oraz „altoratio“, „syncopatio“, „imperfectio a parte ante lub post“. Z diez pojawia się bemol jako znak przykluczowy, stosowany tylko w niższych głosach zgodnie z ówczesną praktyką („Hystorigraphi“, utwór bez tekstu, i „Quoniam Tu“ w „Et in terra I.“). Krzyżyk zjawia się dwukrotnie, i to w rkp. 52 (k. 185<sup>v</sup> i 188<sup>v</sup>), jako znak kasujący przykluczowe „b rotundum“ i jako znak dla subsemitonium modi przy nucie *f*. Kilkakrotnie zachodzą fermaty w formie „cardinalis“ nad wartościami longi, we wszystkich głosach równocześnie.

W żadnym z utworów Radomskiego nie znajdujemy osobnych znaków wskazujących rodzaj tempus i prolatio. Wskazuje na ich rodzaj tylko ugrupowanie i wzajemny stosunek nut większej i mniejszej wartości, jako jedyne kryterjum. Na tej podstawie określamy tempus i prolatio w utworach Radomskiego następująco:

1. Tempus imperfectum, prolatio minor: Hystorigraphi.
2. „ „ „ „ „ utwór bez tekstu.
3. Tempus imperfectum, prolatio maior: Et in terra I.
4. „ „ „ „ „ Patrem I.
5. „ „ „ „ „ Patrem II.
6. „ „ „ „ „ Et in terra III.
7. „ „ „ „ „ Patrem III.
8. Tempus perfectum, prolatio minor: Magnificat.
9. „ „ „ „ „ maior: Et in terra II.

Klucze *c* w utworach Radomskiego znajdują jedyne zastosowanie i tworzą następujące kombinacje<sup>33)</sup>, wynikające z trzygłosowości wszystkich dzieł zachowanych pod jego nazwiskiem, i pojemności poszczególnych głosów:

**SAA** (w 5 utworach: Hystorigraphi, utw. bez tekstu, Patrem II, Et in terra III, Patrem III).

**MTT** (w 2 utworach: Et in terra I i Patrem I).

**SMA** (w 1 utworze: Et in terra II).

**STT** (w 1 utworze: Magnificat).

Wreszcie zauważyć należy, że w dziełach Radomskiego nie znajdujemy znaków powtórzenia. Custos ma kształt minimy z haczykiem w górze lub w górze i w dole, zgodnie z praktyką I. ćwierci XV wieku<sup>34)</sup>.

## UWAGI.

- 1) Paris, 1857, str. 424.
- 2) Paryż, 1874, str. 258.
- 3) Muzyka figuralna w kościołach polskich, Poznań, 1887, str. 41.
- 4) Surzyński, Najnowsze prace w dziedzinie historii muzyki polskiej, w „Księdze pamiątkowej obchodu 100. rocznicy urodzin Fr. Chopina”, Lwów, 1913, str. 120.
- 5) Lwów, 1907, str. 40—41.
- 6) Kraków, 1909, str. 6—12.
- 7) Kopia ta znajduje się w dziale rękopisów biblioteki Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu J. K. we Lwowie.
- 8) Karta 191—192.
- 9) Kwartalnik muzyczny, Warszawa, 1911, rok I zeszyt I, str. 5—8 i zeszyt II, str. 115—121.
- 10) Karta 173.
- 11) Rozwój kultury muzycznej w Polsce, Kraków, 1914; Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły, Kraków, 1915; Historia muzyki polskiej, Warszawa, 1920; Muzyka polska, część pierwsza, Epoka Piastów i Jagiellonów, odbitka z 23. i 24. zeszytu publikacji zbiorowej „Polska, jej dzieje i kultura”, Warszawa, 1928—1929 (por. dokładne omówienie tej pracy przez A. Chybińskiego w „Kwartalniku muzycznym”, Warszawa, 1930, zeszyt IX, str. 75—82, 1931, zeszyt X—XI, str. 328—335 i zeszyt XII—XIII, str. 463—466).
- 12) „Czy średniowieczny kompozytor polski, Mikołaj z Radomia, napisał symfonję w trzech częściach?” w „Kurjerze literacko-naukowym”, dodatku do nr 111 „Il. Kurjera Codz.” z dn. 21 kwietnia 1935 r.
- 13) Paryż, 1929 (I. wyd. 1919), str. 40—41.
- 14) Dzieje muzyki polskiej i powszechnej, Warszawa, 1910, str. 41—42.
- 15) Dzieje muzyki powszechnej w zarysie, Warszawa, 1922, str. 52.
- 16) Historia muzyki, wyd. 3., Warszawa s. a., str. 121—122.
- 17) Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce, w „Księdze pamiątkowej ku czci Profesora Dr. Adolfa Chybińskiego”, Kraków 1930 (odbitka).
- 18) Kwartalnik muzyczny, 1911, z. 2, str. 115.
- 19) Tamże, str. 120 i n.
- 20) Według pryw. informacji Prof. A. Chybińskiego.
- 21) „Cracovia artificum 1300—1500”, Kraków, 1917, str. 66 (227).
- 22) Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Lipsk, 1914, str. 112 i Musiklexikon, wyd. 10., Lipsk 1922, str. 1029 i wyd. 11., Berlin, 1929, str. 1460.
- 23) Handbuch der Notationskunde, t. I, Lipsk, 1913, str. 353.
- 24) Studien zur Musik des Mittelalters, I, w „Archiv für Musikwissenschaft”, Lipsk, 1925, Jg. VII, str. 234.
- 25) Die Quellen der Motette ältesten Stils, w „Archiv für Musikwissenschaft”, Lipsk, 1923, Jg. V, str. 219—220; Die mehrstimmige Messe des XIV. Jahrhunderts, w „Archiv f. Mus. Wiss.”, Jg. VII, str. 430; Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, II Bd., Einleitung, str. 34 a, w „Publikationen Alterer Musik”, III Jg., I. Teil, Lipsk 1928.
- 26) La notation musicale. Conference de Petersbourg (1912).
- 27) Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce, odbitka, str. 4—17.
- 28) Liber usualis missae, Romae - Tornaci, s. a., str. 2 i 3.
- 29) Liber usualis missae, j. w., str. 268.
- 30) Muzyka na dworze kr. Wł. Jagiełły, str. 7.
- 31) W pracy T. Tyca „Z dziejów kultury średniowiecznej w Polsce”, I, Poznań, 1925, str. 68.
- 32) W dalszym ciągu pracy posługiwać się będę skrótami: D (discantus), T (tenor) i CT (contratenor).
- 33) Posługuję się następującymi skrótami: S, klucz sopranowy; M, kl. mezzosopranowy, A, kl. altowy, T, kl. tenorowy.
- 34) W opisie paleograficznym posługiwałam się dotyczącymi notacji mensuralnej dziełami H. Riemanna, J. Wolfa i H. Ehrmanna.



*Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów).*

## *Do biografii Mikołaja Zieleńskiego.*

W pracy swej „O dwunastogłosowym Magnificat Mikołaja Zieleńskiego (ok. 1611)“, ogłoszonej w wydany w marcu 1935 roku I. tomie „Polskiego Rocznika Muzykologicznego“, wypowiedziała dr. Marja Szczepańska pogląd, według którego M. Zieleński nie był — jak ogólnie dotychczas sądzono — kapelmistrzem i organistą arcybiskupiej katedry w Gnieźnie, lecz działał w tym charakterze na dworze prymasa Wojciecha Baranowskiego (równocześnie arcybiskupa gnieźnieńskiego, 1608—1615), który rezydował stale na zamku prymasów w Łowiczu.

Pogląd ten okazał się słusznym, jak udowodniły poszukiwania moje w Archiwum Konsystorza Archidiecezji Warszawskiej, przeprowadzone z końcem kwietnia i początkiem maja r. 1935. W aktach „Działu prymasów“, w tomie 28. (1609—1616), mogłem odkryć szereg szczegółów, odnoszących się do roku 1611, w którym ukazały się w Wenecji u Jakóba Vincenti słynne „Offertoria et Communiones“ M. Zieleńskiego, z przedmową z marca tegoż roku („Venetijs Kalend. Martij 1611“), podpisaną przez Mikołaja Zieleńskiego („Nicolaus Zielenksi“). Że podane tu szczegóły odnoszą się do kompozytora, kapelmistrza i organisty Mikołaja Zieleńskiego, a nie do innej osoby, mającej to samo imię i to samo nazwisko, dowodzi dodane przy jego nazwisku w cytowanych aktach określenie: „organarius magisterque capellae nostrae“ (t. j. prymasa). Miejsmem sporządzenia aktów jest Łowicz, jak dowodzi w nagłówkach tych aktów umieszczony napis: „in Castro Lovicensi“, t. j. na zamku (prymasa) w Łowiczu. Dotyczą bowiem te akty procesu, w którym Zieleński był stroną pozywającą, a który odbywał się przed sądem arcybiskupim, mającym swą siedzibę na zamku prymasa, a więc tam, gdzie działał kapelmistrz „capellae nostrae“. Dalsze jeszcze szczegóły wskażą na stały a przynajmniej ówczesny pobyt Zieleńskiego w Łowiczu.

Jakkolwiek cytowane akty dotyczą tylko jednej sprawy, t. j. procesu wszczętego przez M. Zieleńskiego, to jednak rzucają one nowe światło na szereg innych kwestyj, przynosząc niewielką wprawdzie, ale ważną garść wiadomości do biografii Zieleńskiego, dotychczas nieznaney, poza jednym wyżej podanym szczegółem. Prostują one przytem pewne błędne przypuszczenia treści biograficznej.

W aktach tych zwraca uwagę pisownia nazwiska Zielińskiego. Kilkakrotnie czytamy: „Zieliński” i „Zieliński”. Trudno narazie jest rozstrzygnąć, czy nasz kompozytor zwał się „Zieliński”, jak czytamy na druku weneckim z r. 1611, na podstawie którego Starowolski nazywał go „Zelenscius” w swej „Hekatonas”<sup>1)</sup>, czy Zieliński, jak go piszą akta łowickie. Rozstrzygnąć tę kwestję definitywnie mogłoby tylko odnalezienie autograficznego podpisu kompozytora.

Pochodził Zieliński z rodu prawdopodobnie mieszczańskiego, ponieważ cytowane łowickie akty tytułują go „egregius”, a jego procesowych przeciwników „nobiles”.

Dowiadujemy się również z cytowanych aktów, że w r. 1611 był już Zieliński ożeniony z Anną Feterowną (tak jest to nazwisko pisane), oczywiście również mieszczańką (akty tytułują ją: „honesta”). Być może iż Zieliński posiadał wówczas już potomstwo, jakby wynikało z jednego z aktów, gdzie czytamy *passus*: „...egregium Nicolaum Zielyński et praenominatam coniugem eius eorundemque coniugum successores”, jakkolwiek słowo „successores” nie musi odnosić się do potomstwa.

Z cytowanych wyżej aktów dowiadujemy się następnie, że Zielińscy otrzymali od prymasa Baranowskiego przywilej, mocą którego jako „donatarii” prymasa byli właścicielami młyna zwanego Rudnik i wójtostwa we wsi Bocheń, leżącej „in Clave Lovicensi”<sup>2)</sup>. Bywa też Zieliński nazywany wprost „advocatus in Bocheń”. W tej sprawie prowadzili Zielińscy proces z poprzednimi właścicielami młyna i wójtostwa, zakończony ugodą. Sprawa ta narazie jest obojętna.

Ważniejszą bowiem jest ze względu na datę wydania „Offertoria et Communiones” i datę przedmowy do nich — data procesu, o którym właśnie była mowa. Przedmowa „Offertoriów” brzmi, jak już wyżej wspomniałem: „Venetijs Kalend. Martij 1611”, czyli: 1 marca roku 1611. Z przedmowy tej, pisanej przez Zielińskiego, ale nie przez niego datowanej, wysnuło wniosek, że „Zieliński pisał przedmowę do swojego wydawnictwa w Wenecji w marcu 1611-go roku”<sup>3)</sup>. Nie posiadamy ani jednego dowodu na to, że Zieliński kiedykolwiek w Wenecji przebywał. Posiadamy natomiast dowód, że nie tylko nie bawił tam 1. marca, ale wogóle w tym miesiącu r. 1611 Polski nie opuszczał, będąc zajęty procesem, który wymagał dwóch sesyj sądu na zamku w Łowiczu. Jedna sesja odbyła się 28 lutego i 1 marca („feria secunda post Dominicam Reminiscere Quadragesimae proxima et mediata cum continuatione diei proxime et immediate sequentis”), druga zaś 14. kwietnia („feria secunda in crastino Dominicae in Albis Conductus Paschae”) <sup>4)</sup>. Na sesjach tych nie byli Zielińscy zastępowani, lecz stawili się do sądu osobiście, jak to akty procesu stwierdzają wyraźnie słowami: „comparentes personaliter”, „in praesentia partium utriusque”. Przedmowę zatem do „Offertoria et Communiones” datował w Wenecji nie Zieliński, lecz jego wydawca wzgl. drukarz, Jakób Vincenti, co według ówczesnych zwyczajów było zrozumiałe i nie wymagało obecności kompozytora <sup>5)</sup>.

Wszystkie dotychczasowe materiały biograficzne, pochodzące z r. 1611 wyłącznie, są pozytywnym dowodem bardzo życzliwego stosunku prymasa Wojciecha Baranowskiego do Zielińskiego i jego rodziny. Nie tylko bowiem w tymże roku poniósł prymas koszty



wydania „Offertoriów“ i „Communiones“ w Wenecji<sup>6)</sup>, ale obdarzył ponadto swego kapelmistrza i organistę dochodami z młyna i z wójtostwa wsi Bocheń, leżącej nad Bzurą w pobliżu Łowicza. Można przypuścić, że nie było to jedyne źródło dochodów Zieleńskiego na dworze łowickim. Ponieważ zaś, jak czytamy w przedmowie do „Offertoriów“, prymas Baranowski bezpośrednio interesował się jego twórczością („Tu enim ut ego huic me accingerem operi imperasti“), przeto można przypuścić, że Zieleński czuł się dobrze w artystycznej atmosferze Łowicza, w pobliżu Warszawy, gdzie w kapeli królewskiej wenecki styl, w muzyce polskiej przez niego głównie reprezentowany, miał swych przedstawicieli w osobach kapelmistrza król. Asprilia Pacelli'ego (od r. 1603) i Vincenza Gigli-Liliusa. W jakim stosunku pozostawał do nich Zieleński i czy koniecznie swe studia muzyczne musiał odbywać w Wenecji, i to aż u samego Giovanniego Gabrieli'ego, tem zajmę się w innej pracy, gdzie będę miał możność wydania in extenso odpowiednich materiałów do biografii Zieleńskiego.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Francoforti 1625, LVI.

<sup>2)</sup> Por. także Słownik geograficzny Królestwa Polskiego, Warszawa 1880, tom I, str. 268 a.

<sup>3)</sup> Z. Jachimiecki, Muzyka polska od r. 1572 do roku 1795, w wydawnictwie „Polska, jej dzieje i kultura“, zeszyt 49/50, str. 541 a.

<sup>4)</sup> T. Wierzbowski, Vademecum, Wydanie drugie. Lwów - Warszawa 1926.

<sup>5)</sup> Włoski kompozytor Horatio Vecchi datuje w Wenecji przedmowę do swych 6-głosowych „Canzonette“ z r. 1587, jakkolwiek był wówczas w Wenecji nieobecny (por. Johannes Hol: Horatio Vecchi als weltlicher Komponist, Basel 1917, str. 59).

<sup>6)</sup> „Offertoria“ i „Communiones“ posiadała w wieku XVII biblioteka muzyczna dworu książęco-biskupiego we Freising w Bawarii (por. K. G. Fellerer, Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrh., w „Archiv für Musikwissenschaft“, VI, 1924, str. 482). Partycję posiada biblioteka Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, głosy zaś Biblioteka Miejska we Wrocławiu. Ponadto „Cantus“ znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (por. J. Reiss, Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibl. Jagiell., część II, Kraków 1934, str. 28 i 30), „Altus“ zaś posiada Biblioteka Baworowskich we Lwowie.

X. Prof. Dr. Hieronim Feicht (Kraków).

## Do biografii G. G. Gorczyckiego.

W monografii poświęconej Grzegorzowi Gerwazemu Gorczyckiemu przez A. Chybińskiego znajdujemy na str. 6 następujące zdania: „Jest rzeczą zrozumiałą, że kapłan-muzyk Gorczycki odbył studia teologiczne i muzyczne — nie wiemy, gdzie i pod czyim kierunkiem“, na str. 7 zaś czytamy, że „do roku 1694 nie posiadamy żadnych wiadomości o Gorczyckim“. Jestem w możności wskazać na źródła, które dadzą odpowiedzi na te wątpliwości. Już w r. 1910 ukazała się praca, która mogłaby powiększyć wiadomości o Gorczyckim, która jednakże monografowi znakomitego kompozytora nie była znana choćby z tego powodu, że nie możnaby przypuścić z jej tytułu i treści, iż zawierać będzie informacje o Gorczyckim. Jest to monografia X. Stanisława Wysockiego, p. t. „Seminarjum zamkowe w Krakowie, jego dzieje i ustrój“, Lwów, 1910, gdzie na str. 139 w przypisku 3 czytamy:

„Ze księży Misjonarze, o ile od nich to zależało, nie puszczali na posady seminarzystów niedostatecznie jeszcze przygotowanych, dowodzi choćby porównanie dwóch notatek, jednej o Witkowskim (por. wyżej), bawiącym na Zamku od 15 października 1690 r. do końca przynajmniej 1691 r., drugiej o Gorczyckim, seminarzyście, od 10 listopada 1691 r. do czasu wielkanocnego 1692 r. O pierwszym czytamy, że opuścił zakład ante maturitatem, o drugim, że dlatego tak prędko poszedł na posadę, że był to „vir sedatus, literatus, artis musicae peritissimus“. Na str. 150 w przypisku 1 czytamy: „...Gregorius Gorczycki 10 nov. (1691) susceptus... In Quadragesima anno sequenti creatus presbyter dimissus post Pascha extra Dioecesim pro directione scholae Culmensis cum scitu et consensu tam Rmi Provisoris, quam Rmi Suffraganei ad biennium“.

Ponadto w rękopisie Zgromadzenia XX. Misjonarzy w Chełmnie, zatytułowanym „Diarium seu Domus Culmensis Congregationis Missionis connotari caepta anno Christi 1676“ znalazłem na str. 26 następujący ustęp:

„Venit missus a R. D. del Pacy R. D. Gorczycki promotus in Academia Pragensi ex Seminario nostro Cracoviensi per multas instantias vix in gratiam nostram dimissus a Venerabili Capitulo ad instantiam Reverendissimi Dni Suffraganei Cracoviensis ad duos tantum annos, qui et Rethoricam et Poeticam docere aptus et paratus, tandem post mansionem in Domo Nostra nostris sumptibus, et continuis stipendiis Missarum per



aliquot menses detentus usque ad adventum sive reditum Superioris, iam iam meditabitur omnino reverti retrorsum cum videret nec a Collegis Provisoribus, nec a Civibus aliquid fieri in Ordine ad futuras scholas. Adveniente vero Superiore Domus bonis variisque modis animatus resumpsit animum, cum vidit curam et diligentiam nostram urgeri reparationem scholarum et dari sibi opem felicitis successus et... (luka!) itaque ad claudendum os loquentium iniqua, et ad plene satisfaciendum votis Civitatis induximus praedictum R. D. Professore ad acceptandum onus duplicis Scholae Rethorices et Poeseos et ad dirigendam musicam, et ad absolvendas aliquot in hebdomada obligationes ad nostram intentionem et obtulimus eidem pro salario 380 florenos et mensam nostram...“ i t. d. (inne zapiski nie odnoszą się do X. Gorczyckiego). Wynika zatem z tego, że:

1) Data urodzin Gorczyckiego, ustalona przez Chybińskiego w przybliżeniu na r. 1665 zyskuje nowe i silne poparcie; bo przyjmując za punkt wyjścia fakt przyjęcia przez Gorczyckiego święceń kapłańskich w Wielkim Poście 1692 r. i przyjmując za fakt, że Gorczycki liczył wówczas co najmniej ukończone 24 lata (bo o jakiegokolwiek dyspensie od wieku, t. j. biskupiej czy nawet papieskiej, niema u Wysockiego wzmianki), stwierdzamy, że Gorczycki musiał się urodzić najpóźniej w pierwszym kwartale 1668 r., a prawdopodobnie urodził się w r. 1667, przyczem nie wykluczone są jednakże lata 1666, 1665 lub nawet 1664; mógł bowiem Gorczycki w chwili święceń przekroczyć już nieznacznie wiek prawnie ustalony dla święceń kapłańskich, bo lata życia od 24—27 są najzwyczajszą w tym wypadku normą.

2) Studja teologiczne pobierał Gorczycki na uniwersytecie w Pradze, w przybliżeniu w latach 1689—1691. W Pradze mógł również odbywać studja muzyczne.

3) W seminarjum duchownym krakowskim „na Zamku“ był od 10 listopada 1691 r. do Wielkiejnocy 1692 r., a więc około pięciu miesięcy, co wobec ukończonych studjów teologicznych wystarczyło według uznania przełożonych do dopuszczenia go do święceń kapłańskich. — Ponieważ Chybiński poza działalnością muzyczną Gorczyckiego kreśli charakterystykę duchową tej „perły kapłaństwa“ i wspomina o dziełach miłosierdzia Gorczyckiego, nie od rzeczy będzie wspomnieć, że kierownikiem duchowym Gorczyckiego w seminarjum był X. Wilhelm Desdames, Francuz, jeden z pierwszych współpracowników wielkiego apostoła miłosierdzia św. Wincentego a Paulo, wysłany przez tegoż świętego do Polski i (poza innemi pracami) kierujący w ostatnich latach swego życia seminarjum zamkowym, gdzie zmarł 3. I. 1692 r., właśnie za czasu pobytu Gorczyckiego w seminarjum (cfr. Wysocki, op. cit. str. 332).

4) Od wiosny 1692 r. do 1694 r. przebywał Gorczycki w prowadzonej wówczas przez XX. Misjonarzy szkole (akademji) Chełmińskiej, ucząc retoryki i poezji, oraz kierując muzyką, poczem na skutek upłynięcia udzielonego sobie przez własnego biskupa-ordynariusza urlopu, wrócił do djecezji krakowskiej.

Od tej chwili kreśli monografia Chybińskiego bez luk dalsze jego życie i działalność.

Olcza (pod Zakopanem), w marcu r. 1934.

*Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).*

## *Warszawska tabulatura organowa z XVII w.*

Muzyczna kultura polska nie może wykazać się ani jedną drukowaną tabulatą organową XVI i XVII-XVIII wieku. Polskie tabulatury org. tych wieków są wyłącznie rękopiśmienne. Z przed roku 1600 zachowała się stosunkowo największa ilość polskich tabulatur organowych, i to posiadających bardzo wybitne znaczenie w historii muzyki organowej w Europie środkowej, nie tylko w Polsce. Nie można tego samego — jak dotychczas przynajmniej — powiedzieć o tabulaturach organowych polskich z XVII—XVIII wieku, z których pochodzi kilka mniejszych co do rozmiarów i co do znaczenia zabytków tego rodzaju. Nie może ulegać żadnej wątpliwości, że tabulatur organowych rękopiśmiennych musiało istnieć w Polsce w XVII wieku bardzo wiele, więcej niż w wieku XVI, ponieważ od r. 1600 budowano w Polsce notorycznie wiele, niekiedy nawet bardzo wielkich organów, zatrudniających więc conajmniej taką samą ilość organistów. Nawet średnio lub mniej niż średnio wykształcony organista w małych i wielkich środowiskach muzycznych musiał posiadać conajmniej jedną do użytku kościelnego zastosowaną tabulatę, a wybitny organista rozporządzał jeszcze większą ich ilością. Wszak właśnie wiek XVII jest wraz z I połową w. XVIII erą bujnego rozwoju muzyki organowej, jej wielu form i wielu nowych środków gry.

Znakomitym zapewne mistrzem w grze organowej i zapewne również w organowej kompozycji był Mikołaj Zielenieński (ok. 1611) w Łowiczu na zamku prymasów polskich. Słynnym organistą w Krakowie był uczeń Girolama Frescobaldiego i organista dominikańskiego klasztoru Andrzej Niżankowski (zm. 1655), organistą był królewski kapelmistrz i kompozytor Bartłomiej Pękiel w Warszawie i Krakowie (zm. 1670). Tabulatur organowych z ich posiadania, zawierających może ich kompozycje, dotąd nie odkryto. Ze klasztoru, i nie tylko one, posiadały conajmniej po kilka tabulatur organowych w tych czasach, dowodzą zapiski archiwalne (inwentarze). I tak np. klasztor cysterski w Mogile pod Krakowem posiadał już przed r. 1656 kilka tabulatur. Wszystkie te nieocenione skarby polskiej kultury muzycznej z jej świętych czasów zginęły prawdopodobnie bezpowrotnie. Rzeczą jest jasną iż w tej sytuacji każda polska tabulatura organowa, nawet najmniejszych rozmiarów, nawet



fragmentycznie zachowana, z wieku XVII—XVIII, nabiera szczególnej wagi, ponieważ przynajmniej częściowo może odsłonić historyczny obraz ówczesnej organowej kultury polskiej, obraz, który zniszczyły zawieruchy wewnętrzne i wojny, pożary i brak świadomości na punkcie wartości zabytków tej miary i tego znaczenia. Ale niezawsze i historycy muzyki polskiej czasów minionych lub obecnych zdołali ocenić znaczenie tych zabytków. Stało się to odnośnie do tej właśnie tabulatury, którą zajmuje się w niniejszej pracy.

A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej w zarysie” (1907) podaje na str. 145 podobiznę jednej strony rękopisu, zatytułowaną przez niego: „wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII wieku”. Autor jednakże nie zajmuje się tem „dziełem teoretycznym”, którem zresztą ta tabulatura nie jest (poza kilkoma stronami), będąc natomiast zbiorem kompozycji organowych wzgl. przeznaczonych też dla innych instrumentów klawiaturowych. Ze względu na miejsce jej przechowania nazywam tę tabulaturę „Warszawską tabulatūrą organową z XVII wieku (I)”, dodając w nawiasach „(I)”, ponieważ niewątpliwie w zbiorach warszawskich, stałe powiększanych dzięki Działowi Muzycznemu Biblioteki Narodowej, nie będzie ona w przyszłości jedyną tabulatūrą organową tychże zbiorów; dalsze zaś tego rodzaju zabytki będą kolejno rozpatrywane. Wartościowy ten zabytek należał poprzednio do ś. p. A. Polińskiego, który nie pozostawił wiadomości o miejscu, z którego ona pochodzi. Obecnie znajduje się ona w Bibliotece Narodowej. W roku 1924 miałem możliwość skopjowania tego zabytku.

## Rozdział I.

### OPIS ZABYTKU.

Tabulatura jest rękopisem bez karty tytułowej (zaginionej), złożonym z 68 kart papierowych, oprawionych niedawno w tekturową okładkę, i posiada format leżący w wymiarach 17 x 20 cm. Paginacja pochodzi od A. Polińskiego, który na pierwszej niepaginowanej stronie umieścił uwagę. „Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc. z XVII—XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego”. Objaśnienie to tylko w części odpowiada rzeczywistości, a ponadto dowodzi niezdawania sobie sprawy ze znaczenia tego zabytku, jak również nawet z jego faktycznej treści.

Na str. 2 pierwszej paginowanej karty znajdujemy nazwisko „Malinowski”, nie znane z dziejów dawniejszej muzyki polskiej. Nie można narazie stwierdzić, czy odnosi się ono do właściciela rękopisu, czy jego pisarza, czy autora pewnych, może dalszych utworów tej tabulatury, stanowiących ze względu na swą treść drugą część tej tabulatury (p. niżej).

Na str. 26 czytamy napis: „Praeludium Joh. Podbielsky”. Jest to jedyne w tej tabulaturze nazwisko kompozytora, a ponieważ jest ono umieszczone tylko przy tym utworze, przeto jest rzeczą jasną, że Joh. Podbielski nie jest autorem wszystkich kompozycji zawartych w tej tabulaturze, ale nie jest też przesądzoną sprawą, czy niektóre inne przynajmniej utwory nie pochodzą od niego.

Na str. 82 u dołu znajduje się napis niedość w swej drugiej połowie czytelny: „Canzon A. Z.” Litera „Z” jest bliźniaczo podobna

do cyfry „2” ze strony 76 (u dołu). Jednakże w połączeniu z literą „A” nie daje możliwości interpretacji „A 2”, t. j. A due (voci), ponieważ wspomniana „canzona” jest nie 2- lecz 4-głosową. Poliński interpretuje słusznie to połączenie liter jako monogram „A. Z.”, sądząc że odnosi się ono do O. Paulina Adama Zawady, znanego ze „Słownika” Sowińskiego (str. 426), zakonnika i kantora z klasztoru jasnogórskiego, żyjącego ok. r. 1641. Jest to jednak interpretacja zupełnie dowolna. Nie wiemy wogóle czy O. Zawada był kompozytorem, w szczególności zaś organowym, ani też czy był wogóle organistą. Następnie imię i nazwisko Zawady było dla Polińskiego w tym stanie archiwaljów jakim rozporządzał, jedynem dającym kombinację liter „A. Z.” Ale i tu możemy wyrazić wątpliwość. Przed literą „A.” znalazłby się zapewne początek drugiego imienia Zawady, mianowicie: Franciszek („F” lub „Fr.”), a w każdym razie — według ówczesnych zwyczajów — znak stanu duchownego: „Pater” (P) lub „Frater (Fr. lub F.), tem bardziej że w tabulaturze znajdujemy pieśń o św. Franciszku. Mógł zapewne pisarz rękopisu przeoczyć te szczegóły (imię drugie i stan Zawady), ale — jak widzimy — wszystkie te szczegóły przemawiają przeciw interpretacji Polińskiego. Posiadamy też z I. i II. połowy XVII wieku i pocz. wieku XVIII imiona i nazwiska muzyków i organistów polskich, do których moglibyśmy odnieść monogram „A. Z.”. W swym zbiorze leksykalnym posiadam kilka takich pozycji: Albertus Zurkowicz (kantor kielecki, ok. 1681), Adrianus Zywicki (organista franciszkański w Postawach, zm. 1686), Albertus Zawalides (kantor włocławski, zm. 1715), Albericus Zawadzki (kantor mogiński, zm. 1715). Trudno jednak byłoby czynić z tego jakiekolwiek pozbawione dowolności wnioski, tem bardziej że w tabulaturze nie znajdujemy żadnej daty a pochodzenie tej tabulatury, jak wogóle wielu zabytków z b. posiadania ś. p. Polińskiego nie jest ani pewne ani jasne. (Brak karty tytułowej tabulatury stanowi dotkliwą stratę).

W związku z kwestją pochodzenia i czasu powstania tabulatury zatrzymamy się przy nazwisku Podbielskiego, w szczególności zaś przy jego imieniu: „Joh.”, Johannes. Dotychczasowe badania w zakresie historii muzyki znają czterech Podbielskich<sup>1)</sup>: najstarszy z nich ma imię Jakób, młodszy (syn jego) ma imię Gotfryd; istnieje ponadto Chrystjan P., którego synem jest Chrystjan Wilhelm P. Najstarsza data dotycząca Podbielskich odnosi się do roku 1671, w którym na poły lub może już zupełnie zniemczony Jakób Podbielski zostaje organistą kurfürsta Fryderyka Wilhelma w Królewcu. Ostatnia data dotycząca Jakóba Podbielskiego przypada na r. 1709. Kim był w stosunku do niego Jan (Johannes) Podbielski, znany tylko z tabulatury warszawskiej i znikąd więcej? Ze obydwoj należeli do tego samego rodu Podbielskich, do tej dynastji muzycznej, która wydała organistów i kompozytorów organowych (fortepianowych), to zdaje się nie ulegać wątpliwości. Trudno tylko określić stosunek pokrewieństwa między Janem i Jakóbem Podbielskimi. Mógł Jan być może starszym bratem Jakóba lub jego stryjem, pozostałym w kraju i nie zniemczonym. I ta właśnie możliwość wydaje mi się najprostsza także ze względu na czas powstania tabulatury, pisanej zapewne około lub niebawem po r. 1650, ale też i uzupełnianej później, lecz nie później niż około lub tuż po r. 1700. Ponadto przekonamy się, że w ta-



bulaturze znajdują się pewne napisy, które zawierają wyrazy polskie, lecz skorrumpowane naleciałościami niemieckimi, n. p. „disia“ i „disai“ zamiast „dzisia“ (staropols.) lub „dzisiaj“, następnie „Vesoli“ zam. „Wesoły“, „zmartwichwstanie“ zam. „zmartwychwstanie“, „Rozmislaimiż“ zam. „Rozmyślajmyż“, „schemifuza“ (!) zam. „semifuza“. Są to wyrazy zepsute niemiecką, wskazujące na północne peryferje polskie, sąsiadujące z Prusami Wschodnimi, (dziś jeszcze żyją chłopskie rodziny Podbielskich w okolicach Ostrołęki), może nawet na leżące poza ówczesną prusko-polską granicą ziemie mazurskie. W każdym więc wypadku możemy uznać za pewne, że tabulatura, którą się zajmujemy, zawierająca nazwisko „Podbielskich“, znane w historii muzyki Prus Wschodnich, pochodzi z pogranicza Polski i Prus Wschodnich.

Ze 136 stron rękopisu nie zapisano tylko 9, kilka zaś tylko częściowo. Całość jest pisana nie jedną tylko i tą samą ręką, a przytem w różnych czasach, z różną też starannością. Widoczna jest też pewna celowość w układzie tabulatury: część I zawiera utwory rdzennie organowe, następujące po sobie w sposób, zdradzający dążenie do jakiejś systematyczności (według form muzycznych); część II natomiast, powstała niezależnie od pierwszej i zawiera opracowania (harmonizację) utworów wzgl. melodii wokalnych, i to wyłącznie religijnych, częściowo nawet liturgicznych (katolickich), uporządkowanych według zewnętrznych cech (kościelny użytek).

Treść tabulatury przedstawia się następująco:

- Str. 1: objaśnienia nazwy nut i ich wartości, gamy wznoszące się i opadające, także chromatyczne, znaczone literami.
- Str. 2: przykłady taktów nieparzystych („wielka proportia“ i „sesquialtera“) oraz utwór bez nazwy, początku i końca; na początku „De“ jako zakończenie słowa „Vi-de“.
- Str. 3: utwór bez nazwy (preludjum), w jednym miejscu „mynor“ i „mai(or)“.
- Str. 4—6: Praeludium primi toni.
- Str. 10—17: utwór bez nazwy (fuga).
- Str. 17—21: niedokończony utwór bez nazwy (toccata lub capriccio).
- Str. 22—23: utwór bez nazwy (preludjum).
- Str. 24—26: Capriccio (!).
- Str. 26—30: Praeludium Joh. Podbielsky.
- Str. 30: niezapisana.
- Str. 31: niezapisana.
- Str. 32—36: Canzon, bez zakończenia.
- Str. 37—39: Lectio, bez zakończenia.
- Str. 40—41: basso seguente lub b. continuo jakiegoś utworu bez nazwy; napisy: „breve“, „piano“ (dwukrotnie), „allegro“.
- Str. 42—45: Toccata 3 toni.
- Str. 46: początek utworu bez nazwy (preludjum i fuga?).
- Str. 47: niezapisana.
- Str. 48: utwór bez nazwy (preludjum), Prelude 3, utwór bez nazwy (preludjum).
- Str. 49—50: utwór bez nazwy (toccata lub capriccio).

- Str. 50: utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 51: 2 utwory bez nazwy (fugi), na boku napis: „litargarium“.  
 Str. 52–53: 2 utwory bez nazwy (fugi).  
 Str. 53: utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 54–55: 2 utwory bez nazwy (fugi) i Fuga 9.  
 Str. 55: utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 55–56: utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 56: utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 56–59: Fuga.  
 Str. 60–63: utwór bez nazwy i zakończenia (toccata).  
 Str. 64–65: Canzoni primi toni, oraz szeregi tonów kolejno w pozycjach głosów: Cantus, Contra Bas, Minor Bas, Basus(!) generalis, Alto, Excellens, Tenore.  
 Str. 66–67: niezapisane.  
 Str. 68: trzy kadencje, Fantasia 15 i utwór bez nazwy (fantasia 16?).  
 Str. 69: Fantasia 17 i Tocata (!).  
 Str. 69–70: Fuga primi toni 2.  
 Str. 70: utwór bez nazwy (toccata).  
 Str. 71: Toccata 1.  
 Str. 71–72: utwór bez nazwy (toccata).  
 Str. 72: utwór bez nazwy (toccata).  
 Str. 72–73: Płacz że di sia (zam. „dzisiaj“) duszo wszelka.  
 Str. 74–75: Introitus, versus.  
 Str. 75: Perambulum (!) 1.  
 Str. 76–77: utwór bez nazwy i zakończenia (fuga), perambulum 2., perambulum 3.  
 Str. 78: utwór bez nazwy i zakończenia (fuga lub fantazja), Perambulum 4, Perambulum na Spiritus S(anctus).  
 Str. 79: Perambulum na Gloria 1, Perambulum 2, Perambulum (3).  
 Str. 80: Perambulum na Alleluia.  
 Str. 81–80 (!): (Perambulum) na Sanctus.  
 Str. 81–83: Perambulum.  
 Str. 82(!)–83: Perambulum na Benedictus.  
 Str. 82(!)–85–84 (!): Canzon A. Z.  
 Str. 88: niezapisana.  
 Str. 86–87–86 (!): utwór bez nazwy (fuga).  
 Str. 89: dokończenie 3 utworów rozpoczętych na str. 125.  
 Str. 90: Narodzał (!) sie Syn Boży.  
 Str. 91: Angelus pastoribus.  
 Str. 92: Jesu dulcis.  
 Str. 93–92(!)–93: Twoja ceść (!), chwała.  
 Str. 93–92(!)–95: Zdrowaś bondz Maria.  
 Str. 94: cantus firmi z tekstami Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison.  
 Str. 95: Po upadku.  
 Str. 96: Urzond Zbawi(cie)la.  
 Str. 97–102: Patrem Wielkanocne.  
 Str. 103–105: Vesoli (!) nam dzień nastał.  
 Str. 106–112: Patrem.  
 Str. 112–113: Surrexit Dominus, oraz utwór bez tekstu.  
 Str. 114: Surrexit Christus hodie.



- Str. 115: Przez Twoje ś. zmartwychwstanie.  
 Str. 116: Grates non (!) comnes (!) (zam. nunc omnes).  
 Str. 117: Huic oportet.  
 Str. 117—119: Veni Creatur (!) Spiritus.  
 Str. 118—119: P(ieśń) o S(więtym) Francisku (!): W imię Oyca.  
 Str. 120—121: Omnium Sanctorum pia iuvamina.  
 Str. 122—123: niezapisane.  
 Str. 124: Krzyżu Święty.  
 Str. 125: początki 3 utworów zakończonych na str. 89 (!): Puer nobis natus, Nużeśmi (!) chrzesciani (!), Puer natus in Betleiem (!).  
 Str. 126—127: niezapisane.  
 Str. 128—129—128 (!): Płacz disai (zam. „dzisiaj“).  
 Str. 130—131: Płacz disai (!), Stabat Mater.  
 Str. 132—133: Rozmislaimiż (!) dziś, Dai nam Christe wspomozienie), O duszo wszelka nabożna.  
 Str. 134: dwa Stabat Mater.  
 Str. 135: Płaczy dzisiaj.  
 Str. 136: Płaczy dzisiaj.

Z powyższego spisu widzimy, że tabulatura jest zbiorem dość obfitym, choć nieobszernym. Pominąwszy bowiem przykłady dydaktyczne (str. 1 i część str. 2, 64, 65, 68), nieopracowane cantus firmi (str. 94) oraz bas cyfrowany jakiegoś niewpisanego do tabulatury utworu i nie mającego z nią jasnego związku (str. 40—41), stwierdzamy, że na treść tabulatury składają się 93 utwory, zarówno organowe, jak i będące tylko harmonizacją (niezawsze równej wartości) melodyj wokalnych. Ilościowo przeważają utwory już z racji swego pochodzenia czysto instrumentalne: jest ich 58. Resztę stanowi 35 opracowań melodyj lub utworów wokalnych. Z kompozycji instrumentalnych, ośm nie posiada zakończenia lub początku, albo też początku i zakończenia, co dowodzi, że szereg kartek tego zabytku zaginął. Biorąc pod uwagę fakt, że fantazja na str. 68 ma porządkową liczbę „15“, a fantazji w rękopisie jest kilka, lecz umieszczonych po fantazji 15-ej, możemy przypuścić że szereg kart z fantazjami zaginął. Przed „fugą 9“ brak trzech fug, co również dowodzi, że brakuje kilka dalszych kart. Wobec tego możemy stwierdzić, że tabulatura w poprzedniej swej postaci liczyła około 110—120 utworów.

Notacja, jaką posługuje się tabulatura, jest znana powszechnie od XVI. wieku pod nazwą „włoskiej notacji (tabulaturowej) organowej“<sup>2)</sup>, używanej w rękopisach i drukach utworów organowych i „fortepianowych“ zarówno we Włoszech, jak i poza niemi w szczególności w Anglii, Holandji, Niemczech, Skandynawji i Polsce. Nasza tabulatura zawiera nuty wpisane na drukowanych systemach sześciolinijnych po 3 pary na każdej stronie, tak iż panuje wyłącznie norma:  $\frac{6}{6}$ , używana w II połowie XVII wieku najczęściej w rękopisach pochodzenia środkowo- i północno-europejskiego. Jednakże pisarz naszej tabulatury dopisuje jeszcze w dolnym systemie 6-linijowym jedną lub nawet dwie linje, najczęściej jednak posługuje się układem  $\frac{6}{7}$ , który również miał przewagę w środkowej i północnej Europie nad czysto włoską praktyką, używającą prawie z reguły układu  $\frac{6}{8}$ , jaki widzimy i w naszej tabulaturze tylko na str. 48. Te różne praktyki

notacyjne tabulatury warszawskiej są wprawdzie zewnętrznym, nie mniej jednakże niewątpliwym dowodem przenikających się wpływów zachodnich i południowych w polskiej praktyce organowej okresu, z którego pochodzi tabulatura. (Podobne objawy zauważymy w polskich zabytkach muzyki lutniowej z II połowy XVII wieku). Dodać tu należy jeszcze pewien drobny szczegół: tu i ówdzie znajdujemy pod dolnym systemem dodane linie odcisnięte na papierze, zamiast wpisania ich atramentem. Jest to — jak wiadomo — praktyka znana skądinąd już od średniowiecza (także w polskich rękopisach).

W tabulaturze znajdujemy trzy rodzaje kluczy: *g*, *c*, *F*. Z nich klucz *g* jest pisany w 6 różnych, lecz mniej lub więcej podobnych formach, co dowodziłoby udziału kilku rąk w pisaniu tabulatury, lecz tylko pozornie. Sposób umieszczania i kombinowania kluczy jest też różny, przewagę ma układ normalny: 1. w górnym systemie klucz *g* na trzeciej, klucz *c* na pierwszej linii; 2. w dolnym systemie klucz *F* na czwartej, klucz *c* na szóstej linii. Niekiedy klucz *g* jest opuszczony, niekiedy brak klucza *c* w górnym lub dolnym systemie. Klucz *g* bywa w górnym systemie zastępowany kluczem *c* na trzeciej linii, obok zachowanego klucza *c* na pierwszej linii. Wreszcie zdarza się, że w obydwóch systemach znajdujemy po jednym kluczu: *c* względnie *F* gdy zaś wchodzi głos basowy dopiero po pewnym czasie, wówczas klucz *F* jest dopisany dopiero w miejscu wejścia basu. W tym ostatnim przypadku pisarz tabulatury ogranicza się do wpisania klucza *c* na początku systemu dolnego na czwartej linii, przy wejściu zaś głosu basowego przenosi się na swe właściwe miejsce, t. j. na szóstą linię. Wszystko to zależy od chwilowego umiejscowienia basu lub od jego pauzowania.

Znaczna ilość utworów nie posiada żadnych znaków przykluczowych. Najczęściej spotykamy jeden bemol przy kluczu wraz z jego powtórzeniem oktawowem. Nie spotykamy dwóch różnie umieszczonych bemoli (*b* i *es*), natomiast zdarzają się utwory zaopatrzone przy kluczu dwoma krzyżykami (i ich oktawowymi powtórzeniami), tak iż zarówno górny jak i dolny system mają po 4, rzadko 3 krzyżyki (górny: *cis* - *fis* - *cis'* - *fis'*, dolny: *Fis* - *cis* - *fis* - *cis'*).

Znaki taktu nie są stosowane konsekwentnie. Znak „alla breve“ bywa używany dla zwyczajnego taktu parzystego. Jeszcze większa niekonsekwencja panuje w obrębie znakowania taktu nieparzystego. Liczba 3 oznacza raz takt  $\frac{3}{4}$ , innym razem takt  $\frac{3}{2}$ , jakkolwiek i ten ostatni znak bywa we właściwy sposób używany. Takt nieparzysty złożony z brevis i semibrevis („tactus maior“) bywaznaczony:  $\frac{3}{4}$ . Na str 2 podaje pisarz tabelkę taktów znaczonych  $\frac{6}{4}$ . Okazuje się, że jest mu obojętnym, czy rodzaj taktu w danym utworze odpowiada temu znakowi. Uznaje bowiem np. że 4 punktowane nuty ćwierciowe lub 12 ósemek tworzących takt  $\frac{12}{8}$  można znaczyć jako takt  $\frac{6}{4}$ , utworzony przez 6 nut ćwierciowych. Mimo to w przebiegu tabulatury są miejsca wykazujące należyte użycie znaku  $\frac{6}{4}$ . Naogół takty nieparzyste są w tabulaturze, nie zawierającej form tanecznych, bardzo rzadkie. Ze je spotykamy w hymnach harmonizowanych, jest rzeczą zrozumiałą. — Kreski taktowe są niekiedy opuszczane, niekiedy przeprowadzane nie przez 2 systemy jednym ciągiem pióra, lecz w każdym systemie osobno, niekiedy też między systemami. Zdarza się również, że nie takty lecz frazy są oddzielane kreskami.



Wartości nut ograniczają się w zasadzie do szeregu od nuty całej (semibrevis) do nuty dwa razy związanej (szesnastki). Spotykamy jednak kilkakrotnie (str. 20, 28, 42, 60, 70) nuty trzy razy związane (32-ki), częściej znajdujemy brevis, i to głównie w opracowaniach melodyj wokalnych (religijnych, kościelnych). Należy przytem zwrócić uwagę na nazwy nut według ich wartości, użyte w pedagogicznych przykładach. Semibrevis (nuta cała) zwie się „gółka“, gdyż przypomina przedmiot tak nazywany. Minima (półnuta) ma nazwę „ogonatki“, ponieważ do jej główki jest dodana kreska („ogonek“). Semiminima (nuta ćwierciowa) zwie się „załanka“, ponieważ jej główka jest wypełniona („załana“) atramentem. Mniejsze wartości, ósemka i szesnastka, mają nazwy używane wówczas ogólnie i przyjęte z notacji mensuralnej: „fuza“ i „semifuza“ (w tab.: „schemifuza“!).

Z diez są w użyciu tylko bemol i krzyżyk. Kasownik — poza przykładami dydaktycznymi — zachodzi tylko raz (str. 20) i to przy nucie *h* w dolnym systemie jako „*b quadratum*“. Spotykamy też obok siebie dwie identyczne nuty, z których jedna ma dodany bemol, druga zaś krzyżyk. Jest to znany sposób ówczesnej praktyki, w której kasownik bywa zastępowany w takich przypadkach krzyżykiem (znoszącym bemol). Wreszcie należy zauważyć, że w tabulaturze naszej obok krzyżyków przy nutach *c*, *f* i *g* spotykamy kilkakrotnie krzyżyki przy nutach *d* (str. 46—58, 58, 79 i t. d.), oraz przy nutach *a* (str. 124), bemole zaś obok nuty *h*, rzadko przy nucie *e* (str. 50, 72, 73, 136 i in.), raz tylko przy nucie *a* (str. 73).

Szereg ozdóbników, przedewszystkiem tryle, jest wypisany w całości, t. j. podany bez osobnych znaków. Mimo to pisarz tabulatury umieszcza nad niemi skróty: „*tr*“. O ile zaś nie wypisuje ich w całości (co jest rzadkim wypadkiem), o tyle za skrót służy wówczas przeważnie znak właśnie podany lub pisany następująco:  $\hat{t}$ ,  $\hat{tr}$ , *T* (czasem w niewyraźny sposób jako *P*),  $\hat{+}$ . Niekiedy znak ten poprzedza cyfra 3, której znaczenie nie jest dość pewne. Na str. 4 widzimy znak przypominający szereg liter *c* pod sobą umieszczonych. Znak ten w ówczesnej francuskiej i niemieckiej muzyce fortepianowej oznaczał „*arpeggiando*“. W naszej tabulaturze jest umieszczony przy pełnym akordzie, użyty jest zatem właśnie w tem samym znaczeniu.

Znaków dynamicznych nie zawiera zupełnie nasza tabulatura, z wyjątkiem „*piano*“ w basie cyfrowanym na str. 40. — Znaki *tempa*, słownie określonego, znajdują się tylko na str. 40—41 w tymże basie cyfrowanym, nie pozostającym zatem w bezpośrednim związku z tabulaturą; widzimy tylko słowo „*allegro*“.

W związku z ortografią muzyczną tabulatury warto poznać sposób notowania gamy chromatycznej przez pisarza tabulatury. Na str. 1 podaje ją w następujący sposób (używam notacji literowej): *c'-cis'-d'-(dis' opuszczone) e'-f'-fis'-g'-gis'-a'-b'-h'-c''-cis''-d''-dis''-e''-f''-fis''-g''*. Szereg zaś tonów dla lewej ręki przedstawia się następująco: *c'-h-b-a-g-f-e-d-c-H-B-A-G-F-E-D-C*. Wspomnieliśmy już poprzednio, że zachodzą prócz tego tony *es* i *as*. W powyższych dwóch zestawieniach widzimy, że najniższym tonem w basie jest *C*, najwyższym w prawej ręce jest *g*. W kierunku dolnym za-

den utwór nie wykracza poza *C*, natomiast w górnym dochodzi pojemność do tonu *a''*, raz do *b'''* (str. 28), raz nawet do *c'''* (str. 35). Możemy zatem przypuścić, że organy, którymi rozporządzał tabulaturzysta, sięgały od *C* - *c'''*, obejmując tem samem cztery oktawy. Według rejestrów głosowych dzieli pisarz tabulatury te oktawy na nieco szcuplejszy sposób: 1. Excellens, *c''* - *b''*, 2. Canto, *c'* - *b'*, 3. Alto, *c'* - *b'*, 4. Tenore, *c* - *b*, 5. Minor Bas (!) z kluczem... mezzosopranowym (!), *c* - *b*, 6. Contra Bas, z kluczem barytonowym (!), *c* - *b*, 7. Bassus Generalis z kluczem basowym, *c* - *b*.

Obecnie zajmą nas nazwy utworów tabulatury; nazwy te same przez się już wyjaśnia niejedno zagadnienie, którego rozwiązanie utrudnia brak dat i nazwisk w rękopisie.

Już z tego stanowiska tabulatura rozpada się na dwie części, z których pierwsza obejmuje formy wyłącznie instrumentalne, nie mające nic wspólnego z drugą częścią tabulatury (od str. 72), zawierającą harmonizacje pieśni lub chorałów, a więc wokalnych melodii kościelnych względnie religijnych. Tylko pewna część utworów wpisanych po str. 72 nie należy do tej drugiej części tabulatury, jak na to wskazują ich nazwy: „perambula” na str. 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83), „canzon” (str. 82—85), lub ich rodzaje (fantasia, fuga). Zapewne strony niezapisane pomiędzy nimi przez poprzedniego pisarza służyły pisarzowi późniejszemu do użytku. Porównanie tej drugiej części tabulatury, części, która od str. 89—136 już nie zawiera form instrumentalnych, wskazuje na to, że często nieudolnie opracowane utwory części drugiej nie mogą pochodzić od autora względnie autorów utworów części pierwszej, odznaczających się niekiedy bardzo kunsztownem opracowaniem technicznym. Innym też był poziom duchowy organisty, który wpisał do tabulatury utwory I części, innym zaś organisty, który wpisał II część. Tak więc otrzymujemy i z tej strony dowód, że tabulatura nie powstała w jednym czasie: po wpisaniu dzieł instrumentalnych przez jednego kopistę (organistę), wpisał inny kopista resztę, prawdopodobnie na swój własny użytek kościelny.

Zajmiemy się obecnie nazwami form, uwidocznionymi w tabulaturze.

1. Nazwa „praeludium” występuje tylko dwa razy (str. 4—6 i 26—30), brak włoskiej nazwy „preludio”, natomiast raz pojawia się nazwa francuska „prelude” (str. 48), spotykana też w polskich tabulaturach lutniowych XVII wieku (wpływ francuski). W niemieckich tabulaturach organowych aż po wiek XVIII dominuje nazwa „praeludium”, do rzadkości należy w XVII i XVIII wieku dawna nazwa „praeambulum” (J. E. Kindermann, 1645; J. Speth, 1693; F. X. A. Murschhauser, ok. 1700), którą od str. 72 posługuje się regularnie pisarz II części tabulatury, w formie zepsutej „perambulum”, dowodzącej niezrozumienia znaczenia tego terminu. Te „perambula” posiadają niekiedy dodatkowe określenia, dowodzące ich zależności od celów liturgicznych, np. „perambulum na Spiritus Sanctus”, „p. na Gloria”, „p. na Alleluia”, „p. na Sanctus”, „p. na Benedictus”.

2. Nazwa „toccata” (z dod. „3 toni”) pojawia się raz (str. 42—45). Drugim razem jest pisana „tocata” (!, str. 69). Podobnie pisze także S. Scheidt w swej „Tabulatura nowa” (1624).

3. Nazwę „canzon”, podaną na sposób włoski i niemiecki, t. j.



z opuszczeniem niekiedy końcowej litery *a* lub *e*, widzimy na str. 7—9 i 64—65 z dodatkowym określeniem „*primi toni*“, bez niego na str. 82—85.

4. Nazwa „*fantasia*“ widoczna jest na str. 68 i 69.

5. Nazwa „*capriccio*“ w zepsutej formie „*capricio*“ pojawia się tylko raz (str. 24—26). Nazwę tę znajdziemy już u A. Gabriele'go (1596 i 1605, wślad za nim w „*Syntagma*“ III, 1619, M. Praetoriusa), jednakże poza rękopiśmiennymi dziełami (n. p. Frobergera) spotykamy ją w drukach włoskich (Frescobaldi: 1614—1616, 1624, 1635; A. Poglietti, 1663; F. A. M. Pistocchi, 1667) i w pewnych drukach niemieckich (J. K. Kerl, 1673, 1686), w których nie należy ona do bardzo częstych, choć *capriccia* powstają jeszcze po r. 1700 (Bach!). Jej istnienie w tabulaturze warszawskiej nie jest bez szczególnego znaczenia, jak się o tem później przekonamy.

6. Nazwa „*fuga*“, używana w XVII wieku w różnych znaczeniach i znana w Polsce od wieku XVI, jest wymieniona tylko na str. 56—59 i 69—70 (z dod. „*primi toni*“), jakkolwiek fug w tabulaturze znajduje się więcej. W organowej muzyce włoskiej XVII wieku spotykamy ten wyraz bardzo rzadko, natomiast bardzo często w organowej muzyce niemieckiej oczywiście aż poza rok 1700 (druki: B. Schmid 1607, J. Woltz 1617, S. Scheidt 1624, J. Klemme 1631, J. E. Kindermann 1645, B. Spiridion a M. C. 1669—1679, J. Krieger 1699, J. Pachelbel 1699, F. X. A. Murschhauser ok. 1700, J. H. Buttstett 1713, J. K. F. Fischer 1715 i t. d.; ograniczam się do druków). Że jak u niemieckich kompozytorów, tak i w tabulaturze warszawskiej „*fugi*“ są niekiedy bardzo zbliżone do form inaczej w niej nazwanych lub wcale nie nazwanych, o tem mowa będzie w dalszej części tej pracy.

7. Nazwa „*lectio*“ (str. 37—39) przypomina „*lessons*“ z angielskich zbiorów muzyki organowej i „*fortepianowej*“ XVII wieku, ale również pewne terminy z niemieckich druków organowych i „*fortepianowych*“: n. p. „*Clavier-Übung*“ J. Kuhnau'a (1689—1692) i J. Kriegera (1699), „*exercitium musicum*“ S. A. Scherera (1664) a przede wszystkim „*lectio*“ w tytule tabulatury B. Spiridiona a Monte Carmelo (1669—1679).

Innych nazw prócz wymienionych nie znajdujemy w warszawskiej tabulaturze, nie zachodzi też potrzeba stosowania innych terminów dla oznaczenia utworów w tabulaturze nie mających swych nazw. Warto jednak podkreślić że charakterystycznym jest brak „*ricercaru*“ (nie mówiąc o innych jeszcze formach muzyki organowej i „*fortepianowej*“ XVII wieku poza suitą i partitą). Wprawdzie aż do czasów J. S. Bacha używano terminu „*ricercar*“ i tworzono utwory w formie odpowiadającej tej nazwie, jednakże wielu kompozytorów niemieckich (nie mówiąc o francuskich i angielskich) zarzuciło tę nazwę (a częściowo i formę) już od lat sześćdziesiątych nazywając swe fugowane utwory innymi terminami. Mamy bowiem dowody na to, że niektóre fugi nazywano *ricercarami*, niektóre *ricercary* fugami i *canzonami*. Charakterystycznym jest bowiem dla XVII wieku posługiwanie się jednym terminem dla kilku różnych form, lub kilkoma terminami dla oznaczenia tej samej formy. Dla dokładności wreszcie zaznaczymy, że brak w warszawskiej tabulaturze nazw takich, jak „*aria*“, „*intonazione*“, „*echo*“, „*ciacona*“, „*passacaglia*“ i t. p., nie obcych polskim zabytkom muzyki lutniowej tych czasów.

Ponieważ formy widoczne w tabulaturze warszawskiej nie były właściwe tylko muzyce organowej XVII wieku, ale także muzyce tworzonej dla innych instrumentów klawiaturowych (klawikord, klawicyń i t. d.), przeto możemy tu zaznaczyć, że i w naszej tabulaturze nie brak utworów, które nie wymagają tylko organowego wykonania, mimo że nie znajdujemy w niej utworów świeckich (przede wszystkim tanecznych), ponieważ celem I. części tej tabulatury nie było użycie jej wyłącznie dla potrzeb kościelnych. I o tej właśnie części naszej tabulatury można powiedzieć, że jest to „intavolatura di cembalo et organo” (G. Frescobaldi, 1627), „tabulatura in cimbalo et organo” (jak w tabul. S. A. Scherera, 1664), „per sonare sopra il cimbalo e organo” (J. K. Kerl, 1673), „intavolatura per organo e cimbalo” (D. Zipoli, 1716) i t. d. Jedną z tabulatur klasztoru cysterskiego w Mogile pod Krakowem w inwentarzu z przed r. 1656 zapisana jest z dodatkiem: „valet ad cytharam et organum”<sup>3)</sup>. Z tych powodów rozpatrywanie form i stylu utworów tabulatury warszawskiej nie może odbywać się wyłącznie pod „organowym” kątem widzenia. Z zupełną słuszością wykonywała p. Wanda Landowska preludjum Jana Podbielskiego (str. 26—30) na klawicyńie zamiast na organach (koncerty w Warszawie i Lwowie z przed r. 1914). Ten dwójaki punkt widzenia dotyczy oczywiście przede wszystkim I części tabulatury.

Ponieważ omawianą tu warszawska tabulatura organowa i zawarte w niej utwory nie wnoszą zapewne po raz pierwszy do muzyki polskiej wieku XVII form słownie w tej tabulaturze określonych ani też środków techniczno-stylistycznych w utworach tych zastosowanych, przez to nie byłoby może bez znaczenia przed ich omówieniem zebrać te wszystkie dane, które choć częściowo mogłyby rzucić światło na stan kultury organowej polskiej XVII wieku, oile na to pozwalają dotychczasowe badania. Jest rzeczą zrozumiałą, że chodziłoby o wykazanie związków z włoską muzyką organową, w łonie której powstały formy reprezentowane przez omawianą tabulaturę, i z niemiecką muzyką organową, która te formy przejęła dodając do nich swe własne, ponadto z organową muzyką flamandzką ze względu na jej notorycznie wielki wpływ w muzyce północnej i środkowej Europy, wpływ mogący sięgać do Polski w drodze bezpośredniej lub pośredniej.

## Rozdział II.

### DO HISTORJI POLSKIEJ KULTURY ORGANOWEJ W XVII WIEKU.

Rozkwit muzyki polskiej organowej i „fortepianowej” w XVI wieku, przypadający prawdopodobnie głównie na lata 1530 do 1560, a więc na czasy, z których pochodzą lub które obejmują zabytki tabulaturowe już znane lub jeszcze nie znane szerszym kołom zainteresowanych niemi badaczy, dowodzi, że muzyka organowa i „fortepianowa” tych czasów w Polsce odbywała swój rozwój wprawdzie w bardzo bliskim związku z muzyką organową i „fortepianową” niemiecką, jednakże już przed r. 1550 zaczęła wchłaniać w siebie formy instrumentalne pochodzenia nie-niemieckiego, przede wszystkim zaś włoskiego. Formy te nie były właściwe tylko organowej i „fortepianowej” muzyce południa i zachodu, lecz odnosiły się w znacznej mierze do muzyki lutniowej, co dotyczy nie tylko form tanecznych. Pewne formy bowiem były w Polsce po-



pularyzowane może nawet przedewszystkiem dzięki tabulaturom lutniowym. W parze z wzrostem wpływów muzyki włoskiej wzrastała znajomość tych form instrumentalnych, których pochodzenie jest włoskie. Po koniec XVI wieku zasób form instrumentalnych, które znano lub kultywowano w Polsce do tego czasu, obejmował: *praeambulum* (preludjum), *fantazję*, *canzonę*, *ricercar* i *fugę*, ponadto opracowania *chorału* i *pieśni* (lub *cantus firmi*) religijnych i świeckich, wreszcie *pieśni tanecznych* i *tańców*. W tym zespole form znajdujemy obok siebie dowody wpływów niemieckich i włoskich, ten zaś paralelizm — w miarę rozkwitu muzyki instrumentalnej, w szczególności organowej niemieckiej w XVII wieku — będzie zjawiskiem stałym w muzyce polskiej tegoż wieku, nie bez udziału czynników francuskich i flamandzkich, z przewagą jednak włoskich, oddziałujących pośrednio lub bezpośrednio.

Z kompozytorów polskich lub w Polsce przebywających około r. 1600 jest Diomedes Cato jedynym, po którym pozostały dowody, iż zajmował się nie tylko lutniową i chóralną kompozycją, ale i organową, a także kameralną. W nieopracowanej dotychczas Tabulaturze Jana Fischera z Morungen, zachowanej niestety tylko jako II tom całości w Archiwum miejskim w Toruniu (sygn. XIV 13 a), a pochodzącej z r. 1595 znajdujemy: 1. na k. 33 v „*Muteta Diomedis a 4 vocum*“, utwór nazwany w indeksie tej tabulatury „*Mutetka albo Fant(asia)*“, z datą „*Den 21 Augusti A<sup>o</sup> 95*“, 2. na k. 61 v „*Fuga Diomedis*“ z datą „*Den 11 September A<sup>o</sup> 95*“. Ponieważ wokalnemi utworami Diomedesa (motety, madrygały i pieśni), jego utworami kameralnemi (fantazje), lutniowemi (tańce) i organowemi (fantazja i fuga) zajmuje się inna praca, przeto pozostawiając jej wnioski dotyczące stylu czy stylów dzieł Diomedesa, ograniczamy się do uwagi, że fantazja obok fugi była prawdopodobnie najbardziej popularną formą ówczesnej muzyki organowej w Polsce, ale wątpić nie można, że i preludja, canzony i podobne im formy były kultywowane. O szczególnej popularności formy fantazji świadczy choćby fakt, że Mikołaj Zieleński, który w Łowiczu był nie tylko kapelmistrzem ale i organistą prymasa W. Baranowskiego ok. r. 1611, dołączył trzy fantazje kameralne do swoich wydanych w Wenecji „*Offertoria*“ i „*Communiones*“. Czy możnaby przypuścić, że Zieleński nie tworzył fantazji i innych form muzyki organowej, sam będąc organistą? Nie zachowały się one niestety ani w druku ani w rękopisie. Zieleński, jako przedstawiciel szkoły weneckiej musiał zapewne znać formy muzyki organowej tej właśnie szkoły, która dała tej muzyce rozwinięte na jej sposób formy dawniejsze i nowsze. Muzyką instrumentalną tej szkoły zajmowali się zresztą już przedtem nie tylko muzycy polscy, ale i te oświecone jednostki, które w muzyce widziały większe wartości duchowe, niż je mógł dostrzec szary tłum szlachty, duchowo nie dorównujący kulturze mieszczańskiej, która utrzymywała związki z kulturą zachodnią. Posiadamy dowody tego zainteresowania właśnie organową muzyką szkoły weneckiej. Gdy w r. 1583 bawił w Wenecji Albrecht Radviliū z Ołyki i Nieświerza, zbliżył się do kół najwybitniejszych ówczesnych muzyków weneckich, przedewszystkiem zaś do Claudia Merula, który mu przedstawił też Horatia Vecchi'ego<sup>4)</sup>. Merulo zapewne niejedną miał sposobność wykonania i wręczenia księciu swych

durkowanych i rękopiśmiennych *ricercarów*, a zapewne i *canzon* i *tokkat*. Jeśli Radziwiłł zbliżył się do muzycznych kół Wenecji, to może nie minął sposobności poznania innego obok Merula organisty katedry św. Marka, Andrzeja Gabrielelego, twórcy *canzon* i *ricercarów* organowych, stryja Giovanniego Gabrielelego, komponującego w tych samych i innych jeszcze formach (*ricercar*, *canzona*, *toccata*, *intonazione*), tego Gabrielelego, którego Zygmunt III pragnął pozyskać dla swego dworu, jak się dowiadujemy z relacji Pawła Sieferta. W roku 1623 się Zygmunt III pozyskać dla swej kapeli wielkiego organistę włoskiego (bezsukutecznie). Nie posiadamy wprawdzie narazie ani jednego zabytku polskiej muzyki organowej z I połowy XVII wieku i nie możemy powiedzieć czy formy ówczesnej organowej muzyki włoskiej były w niej kultywowane, ale niewątpliwie conajmniej formy fantazji i *canzony* lub nawet *ricercaru* nie musiały jej być obce, skoro nie brakło ich w muzyce kameralnej (*canzony* A. Jarzębskiego, 1627). Zupełnie niewątpliwie te i inne formy muzyki organowej były popularyzowane w Polsce różnymi sposobami. Dzieła Gabrielich i Merula nie były nieznane księgarniom krakowskim ok. r. 1600<sup>5)</sup>. Następnie pobyt muzyków włoskich w Polsce za czasów Zygmunta III też musiał przyczynić się do popularyzowania organowej muzyki włoskiej. Od r. 1594—1606 organistą królewskim w Krakowie i Warszawie był Vincenzo Bertolusi, kompozytor kierunku weneckiego, późniejszy organista króla duńskiego w Kopenhadze<sup>6)</sup>. W r. 1624 był w Warszawie organistą katedry i dworu królewskiego Tarquinio Merula<sup>7)</sup>.

Późniejsze lata nie przynoszą nam wprawdzie dalszego materiału odnoszącego się do związku muzyki polskiej z muzyką organową włoską za pośrednictwem przebywających w Polsce organistów i kompozytorów organowych włoskich, jednakże przynoszą dowody studjów organistów polskich we Włoszech, i to u najwybitniejszego wówczas przedstawiciela muzyki organowej wogóle. Uczniem Girolama Frescobaldi'ego zostaje organista krakowskiego klasztoru dominikańskiego Andrzej Niżankowski, zm. w r. 1655. Przebywał w Rzymie na nauce albo w latach 1625—1628 albo w latach 1634—1637<sup>8)</sup>. Sława Frescobaldi'ego w Polsce, a conajmniej w Krakowie, musiała być już przed r. 1625 wielką, skoro Szymon Starowolski (w tymże roku porównuje Wacława z Szamotuł z... Frescobaldim<sup>9)</sup>). Formy Frescobaldi'ego: fantazje, tokkatty, partity, *canzony*, *ricercary* i *capricci* musiał Niżankowski poznać aż nadto dokładnie i trudno byłoby wyobrazić sobie, by z Rzymu wyjechał nie zabrawszy ze sobą do Polski tych arcydzieł ówczesnej muzyki organowej, którymi właśnie — jak przypuszczam — produkował się na wielkich dominikańskich organach krakowskich „cum admiratione et laude multorum“. W ten sposób mielibyśmy w Polsce dowody styczności z muzyką organową włoską niemal od r. 1583—1655, nieobfitujące w liczne fakty, jednakże fakty wymowne mimo zwięzłości swej treści.

Najważniejsze formy włoskiej muzyki organowej od Merula i Andree Gabrielelego aż po Frescobaldi'ego, a więc: *canzony*, fantazje, tokkatty, *capriccia*, znajdujemy w warszawskiej tabulaturze organowej. Formy jednakże i ich nazwy, takie jak *praeludium* (*praeambulum*) i *fuga* w tym właśnie zabytku, wskazywałyby na inne jeszcze wpływy, i to niemieckie, a obok nich także wpływy pokrewne.

Jest rzeczą zrozumiałą, że Polskę łączyły związki z muzyką jej



najbliższego sąsiada od zachodu i północy, t. j. z muzyką niemiecką, której najbliższymi środowiskami głównymi był Gdańsk i Królewiec. Stosunki te nie były w wieku XVII nowymi, przeciwnie, opierały się wówczas na tradycjach, które nie doznawały przerwy, a które już zewnętrznie posiadały różne formy. Przedewszystkiem kapela królewska w Warszawie, złożona głównie z Polaków, Niemców i Włochów, zajmowała w różnych czasach organistów pochodzenia niemieckiego, urodzonych czy to w polskich czy niemieckich miastach. Jest rzeczą również zrozumiałą, że niemieckich organistów musiały interesować nie tylko włoskie utwory organowe, ale także, i to nie w ostatnim rzędzie, niemieckie i flamandzkie, skoro (głównie we włoskim stylu i włoskich formach tworzący swe kameralne utwory) Adam Jarzębski znał organową tabulaturę („Tabulatura nova”) Samuela Scheidta (tom I, 1624) z jej chorałami, psalmami, fugami, fantazjami, tokkatami, echami etc. Był zaś Scheidt uczniem P. Sweelincka (1562—1621), którego wpływ ogarnął wówczas całe Niemcy północne od Holandji po Prusy Wschodnie. Inny uczeń tegoż Sweelincka, Gdańszczanin Paweł Siefert (1586—1666), należał przez pewien czas (1616—1623 z przerwami) do kapeli królewskiej w Warszawie jako organista królewski (od r. 1623 organista kościoła N. P. M. w Gdańsku)<sup>10</sup>). O organowych kompozycjach Sieferta (fantazje i warjacje chorałowe) wiemy dotąd bardzo mało. Nie wiemy też, czy przypadkiem Bartłomiej Pękiel nie znał organowych, co prawda tylko w rękopisach zachowanych dzieł innego flamandzkiego kompozytora, Karola Luythona (1556—1620, Praga), którego msze były mu napewno znane, jak wiemy z monografji X. H. Feichta<sup>11</sup>). Za czasów Pękiela organistą kapeli warszawskiej był Jan Schmidt z Lubawy pod Chełmem (ok. 1638—1655)<sup>12</sup>).

Bliskie stosunki muzyczne łączyły Polskę, zwłaszcza Warszawę, z Gdańskiem i jego kulturą muzyczną, i to nie tylko przez muzyków zajętych przez pewien czas w kapeli królewskiej w Warszawie, do których należeli Andrzej Hakenberger (od r. 1608 kapelmistrz kościoła N. P. M. w Gdańsku) i Kaspar Förster (młodszy, do r. 1651 w Warszawie, od r. 1655 po pobycie we Włoszech kapelmistrz kościoła N. P. M. w Gdańsku), ale także przez kantorów kościołów gdańskich, jak zwłaszcza Crato Büthner (kantor kościoła św. Katarzyny od r. 1652) i Gotfryd Nauwerk (kantor kościoła św. Jana), wykonujących w Gdańsku dzieła polskich kompozytorów, z I i II połowy XVII wieku<sup>13</sup>). Z Gdańska dostarczano kapeli królewskiej w Warszawie muzykaljów za Pacellego i Scacchiego, (n. p. starszy Kaspar Förster), pomiędzy którymi mogły znaleźć się organowe dzieła kompozytorów gdańskich, wschodnio-pruskich i północno-niemieckich, zwłaszcza uczniów i reprezentantów kierunku Sweelincka, ale i innych wybitnych organowych kompozytorów niemieckich, którzy kultywowali znane nam już formy muzyki organowej, a wśród nich liczne formy imitacyjne, ich fugi, tokkady, canzony, ricercary, fantazje, preludja<sup>14</sup>). Nie tylko Gdańsk, ale Elbląg posiadał wówczas kompozytorów organowych o pewnym znaczeniu, niekiedy nawet o nazwisku wskazującym na polskie pochodzenie (Petrus de Drusina)<sup>15</sup>). Wpływ Sweelincka sięgnął i do Królewca, w którym działali też bezpośredni uczniowie Sweelincka (między nimi przez pewien czas P. Siefert i inni)<sup>16</sup>). Stosunki te za czasów

M. Scacchiego były bliskie (Stobaeus!)<sup>17)</sup>. Ale dla muzyki instrumentalnej XVII wieku nie posiadał Królewiec żadnego znaczenia. Niestety — bezpośrednich dowodów wpływów kierunku Sweelinckowskiego czy innego, mającego swe źródło w północnych Niemczech, nie posiadamy. Możemy nawet przypuścić, że ze względów religijnych mogły istnieć równie silne związki z muzyką organową Niemiec katolickich, a więc południowych. Tu jednak brakują jakiegokolwiek fakty wskazujące na te związki. Tak więc można tylko na podstawie samych utworów organowych zawartych w naszej tabulaturze odtworzyć — co prawda tylko częściowo — obraz związków muzycznych łączących w pewnym czasie tylko naszą muzykę organową z muzyką Włoch i Niemiec.

Będzie to zadaniem drugiej części tej pracy.

W związku z kwestjami omówionymi w tym rozdziale należałoby jeszcze zająć się stanem budownictwa organów w Polsce w wieku XVII. Nie mam tu jednak na razie nic więcej do dodania ponad to, co mieści się w mej pracy p. t. „Luźne notatki o staropolskich organach, organistach i organmistrzach“, ogłoszonej w „Muzyce kościelnej“, r. I, nr. 2—6, Poznań 1926.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Por.: Georg Küsel, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr., Halle 1915 (Dissert.); G. Küsel, ta sama praca wydana w r. 1923 jako 2. tom „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“; Hermann Güttler, Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert, Königsberg 1925 i Kassel (1925); Joseph Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen, Königsberg (1931).

<sup>2)</sup> Por.: G. Gasperini, Storia della semiografia musicale, Milano 1905, str. 258; J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, t. II, str. 255—264, Leipzig 1919; J. Wolf, Die Tonschriften, Breslau 1924, str. 55.

<sup>3)</sup> Por.: Adolf Chybiński, Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku, w „Wiadomościach Muzycznych“, Warszawa 1925, zeszyt 5—10, str. 223 i nast.

<sup>4)</sup> Johannes Hol, Horatio Vecchi als weltlicher Komponist, Basel 1917 (Dissert.), str. 47.

<sup>5)</sup> Por.: Adolf Chybiński, Trzy przyczynki do historii muzyki w Krakowie w I. połowie XVII wieku, w „Pracach polonistycznych“, Warszawa 1927.

<sup>6)</sup> Robert Eitner, Quellenlexikon, tom II, str. 8a, Leipzig 1900. — W swym Catalogue des imprimés de musique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Tome I, Musique religieuse I, Upsala 1911, podaje Rafael Mitjana w koł. 29—30 tytuł i fragment przedmowy z „Sacrae Cantiones, Liber I“ (1601) V. Bertolusi'ego, gdzie obok dedykacji dla Zygmunta III czytamy: „Nam septem ego annorum spatio, cum tu mihi Regium tuum Organum benignissime credidisti in Polonia fui... Etenim, vbi primum te vidi, ac potius vbi primum de te preclara, admirabilique fama Venetijs, audivi...“

<sup>7)</sup> R. Eitner, Quellenlexikon, tom VI, str. 445, Leipzig 1902.

<sup>8)</sup> Por.: Adolf Chybiński, Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, 1619—1657, I, Odbitka z „Przeglądu muzycznego“, Poznań 1927, str. 30.



<sup>9)</sup> Poliński, Dzieje muzyki polskiej, str. 125.

<sup>10)</sup> Por.: Max Seiffert, Paul Siefert, w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“, r. VII, str. 397 i nast., oraz Hermann Rauschning, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig 1931, str. 83—420.

<sup>11)</sup> Dyssertacja doktorska (manuskrypt).

<sup>12)</sup> X. Hieronim Feicht, Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego, w „Kwartalniku muzycznym“, r. I., z. 1—2, Warszawa 1928—29, str. 130.

<sup>13)</sup> Por. literaturę, podaną w uwadze 8 i 9, oraz 10, ponadto: Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, Teil 4., Otto Günther, Die musikalischen Handschriften. Danzig 1911.

<sup>14)</sup> Por. literaturę, podaną w uw. 10 oraz: Gotthold Frotzcher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, I Band, Berlin 1935.

<sup>15)</sup> Por.: Herbert Gerigk, Musikgeschichte der Stadt Elbing, w „Elbinger Jahrbuch“, Heft 8, Elbing 1929.

<sup>16)</sup> Por. literaturę, podaną w uw. 1 i 14.

<sup>17)</sup> Por. Ł. Kamińskiego: Jan Stobeusz z Grudziądza, Poznań 1928.

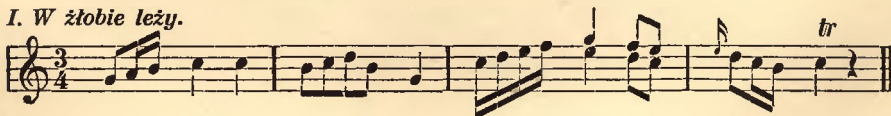
Dr. Henryk Opieński (Morges).

## *Kilka kart nieznanej tabulatury.*

Pięć kart (19/26 cm.) zapisanych obustronnie, nienumerowanych, musiało należeć do oprawnej książki, z której, jak widoczne ślady wskazują, zostały wydarte<sup>1)</sup>. Papier dosyć gruby, żółtawy, przybrudzony w prawym dolnym rogu, świadczy o częstym używaniu nut. Znak wodny w formie dużej (6/8 cm.) herbowej tarczy z pióropuszem i niezbyt wyraźną figurą w pośrodku tarczy (może Matka Boska?); na jednej ze stronik wodne litery MWM. — Ani pochodzenia rękopisu ani dokładnego określenia epoki z której pochodzi ustalić nie jestem w możności; nie ulega jedynie wątpliwości że jest to rękopis polski pisany przypuszczalnie około połowy XVIII-go wieku, a może i wcześniej. Rękopis zawiera oprócz dwóch utworów kościelnych, osiem kompozycji świeckich o charakterze tanecznym; maniera pisania tych ostatnich wskazuje, że utwory były przeznaczone do grania na klawikordzie; ponieważ zaś utwory religijne miały niewątpliwie służyć do potrzeby kościelnej, możemy wnioskować, że karty te należały do podręcznej księgi jakiegoś organisty, który wypisywał w niej różne ulubione utwory przeznaczone częściowo do grania na klawikordzie, częściowo na organach. Linje nutowe robione są pięciokreślnem piórem, nuty pisane wprawnie i wyraźnie; tytuły, oznaczenia tempa oraz w jednym utworze inicjały, kaligrafowane dosyć starannie, piękną czerwoną farbą. — Dyszkanat pisany jest stale w c—kluczu sopranowym, bas w f—kluczu basowym. — Harmonizacja w zasadzie dwugłosowa urozmaicona jest od czasu do czasu w wyższym głosie pochodem tercjowym. — Parokrotnie spotykane oktawy pomiędzy sopranem i basem zdradzają widoczną nieporadność techniczną piszącego.

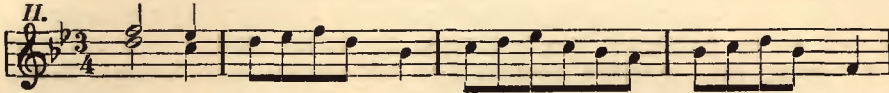
Pierwszy utwór zbioru jest lekko figurowaną harmonizacją kołendy: *W żłobie leży* (tytuł ten jest wypisany czerwoną farbą); bieg melodii przedstawia się tu jednak nieco odmiennie od dzisiaj powszechnie śpiewanej.

### *I. W żłobie leży.*





Utwór drugi bez tytułu (b dur, 3/4) mógłby być uważany za dwuczęściowego (bez Triu) Menueta. Melodja gładka i miła składa się z dwóch okresów: 8 i 10 taktowego (w tym ostatnim 2 fragmenty 4-ro taktowe i 2 taktowa koda); harmonizacja nie wychodzi poza ramy T i D z wyjątkiem końcowej kadencji (z sekstowym akordem II-go stopnia). W związku z budową melodji należy zanotować interesujące powtórzenia: w pierwszym fragmencie 2-giej części; powtórzenie pierwszego taktu, w drugim fragmencie: powtórzenie dwóch pierwszych taktów.



Utwór trzeci zadziwia nas nieco swym tytułem — niezwykajnym w zbiorze kompozycji polskiego muzyka: „Ei kak dla sławy moskowskoj”. Jest to „kozak” widocznie wraz z tytułem przyniesiony z Rosji. — Taniec ten (C dur 2/4) utrzymany przez 18 taktów na tonice (bas grany bez przerwy łamaną oktawą, ósemkami) dopiero w ostatnich 8 taktach, bardziej ruchliwych w melodji, opiera się o harmonję prymitywnej kadencji SD—T—D—T. — Charakterystyczny jest dopisek końcowy, czerwoną jak wszystkie objaśnienia farbą: *da Capo si placet*.

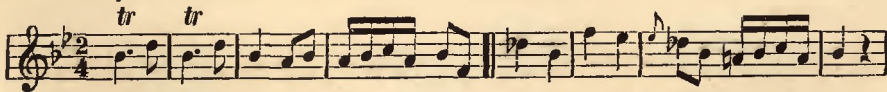
### III. Ei kak dla sławy Moskowskoj.



Czwarty utwór nosi tytuł: Ballet, forte (b dur 2/4 z Triem w b moll). — Nazwa Trio wypisana jest wyraźnie czerwoną farbą — znak *da Capo* opuszczony, ale nie ma wątpliwości, że powrót do części pierwszej w b dur jest wskazany — aż do zakończenia na tonice. — Trudno określić rodzaj tego tańca o melodji dosyć monotonnej, ubarwionej licznie mordentami, o łatwo wyczuwalnych akcentach na pierwszej części taktu; bas na tonice w oktawach łamanych (ósemkami), w Trio przybiera nietylko interesujący, ale i poprawny rysunek<sup>2)</sup>.

### IV. Ballet forte.

### Trio



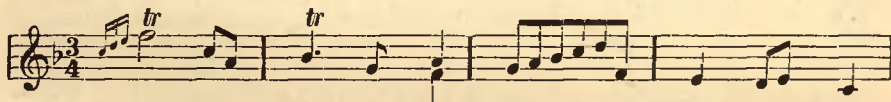
Lente zatytułowanym jest utwór piąty (f dur, 3/4) o dłuższych niż poprzedzające rozmiarach (63 takty, w sześciu okresach); stosownie do stylu epoki w każdym okresie stosowanym, tu jest efekt echa określony napisami: forte bis piano (albo tylko: bis piano). — Prócz tego dwa 8-mio taktowe fragmenty 3-go i 4-go okresu posiadają napis: solo. — Trudno rozstrzygnąć, czy oznaczenie to ma znaczenie muzyczne czy choreograficzne. W pierwszym wypadku należałoby wnosić, że utwór bywał grany w zespole instrumentalnym — a odpowiednie miejsca wy-

konywał klawikord solo; możnaby również przypuszczać (choć z mniejszym prawdopodobieństwem), że grający zaznaczył sobie w odpowiednich miejscach solowy występ tancerza lub tancerki. — Bo mimo tytułu *Lente*, niema najmniejszej wątpliwości, że utwór rzeczony jest tańcem, i to typu kujawiaka, rozpoczynającym się powoli a przyspieszającym ku końcowi.

Kompozycja rozpoczyna się okresem 8-mio taktowym (z repetycją: bis piano) zamkniętym na dominancie; okres następny 10-cio taktowy wprowadza nowy motyw — jednotaktowy, powtarzający się 3-krotnie z rzędu raz w tonice a następnie w dominancie i zamykający się na dominancie — na podstawie której rozwija się dalszy motyw 4-ro taktowy (z repryzą) oraz przejście również 4-ro taktowe do początkowego 8-mio taktowego okresu (motyw o kwartę niżej — ale oparty na tonice) łączącego się z okresem 12-to taktowym złożonym z trzech 4ro taktowych fragmentów; melodia polega tu na wielokrotnym powtarzaniu tego samego taktu lub dwóch taktów (stylowa właściwość oberka i kujawiaka); po 8-mio taktowym okresie na tonice (solo!) z użyciem lidyjskiego *h* w *f* dur następuje 8-mio taktowa koda na motywie biegników drugiej części piątego okresu. Bas w prymitywnie wybijanych ćwierciach jedynie w drugim okresie wskazuje interesujący pochod dżatoniczny: gama 4 takty w dół i następnie 4 takty w górę na przestrzeni tetrachordu *f—c*.

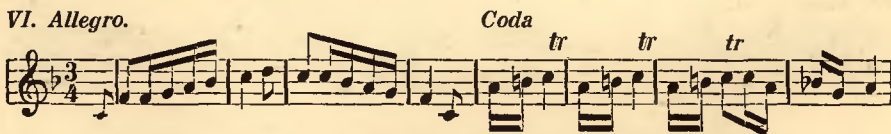
Utwór przedstawia pod względem melodyjnym dużo wdzięku i urozmaïcenia:

#### V. *Lento*.



Następujący taniec — oznaczony jedynie *Allegro* (*f* dur, 3/8) — jest niewątpliwie typem oberka, składającym się z 16-sto taktowego okresu i 12-sto taktowej kody (z zastosowaniem manieri lidyjskiej); budowa polega na powtarzaniu czterotaktowych okresów. Pomysłowość dosyć uboga ale zwroty melodyjne charakterystyczne; akompaniament niestety znowu bezwzględnie monotony: od początku do końca ósemki na tonice *f*.

#### VI. *Allegro*.



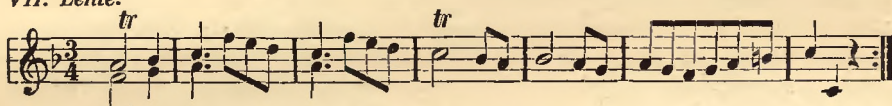
Siódmy utwór dłuższy (66 taktów, nie licząc powtórzeń) nosi znowu określenie *Lente* — będąc niewątpliwie tańcem z tendencją przyspieszania ku końcowi; składa się z dwóch części, przyczem druga część, krótsza o 10 taktów, jest powtórzeniem pierwszej części w dominancie, ale z licznymi zmianami.

Zwracającą uwagę jest tu nieregularna budowa okresów; pierwszy składa się z 7 taktów (3+4), drugi (motyw początkowy w dominancie)



z 12 taktów podzielonych na trzy 4-ro taktowe fragmenty — każdy jednak z tych fragmentów składa się z powtórnego dwukrotnie 2-taktowego motywu; następuje okres 4-taktowy (z reprzyzą) o charakterze biegnikowym poczem 8-taktowy okres kończy część pierwszą na tonice. Druga część (w dominancie) rozpoczyna się znowu 7-mio taktowym okresem, po którym następuje okres 11-sto taktowy (biegniki o charakterze lidyjskim: fis w C dur); koda 8-mio taktowa (widoczne *accelerando*) trzy ostatnie nuty (dominantą) akcentowane i napis *Da Capo*. — Brak wprowadzie znaku oznaczającego przejście do drugiej, ostatecznej kody, ale można się domysleć, że owo *da Capo* kończy się na drugim okresie (19-ty takt); druga koda (na tonice) o charakterze *presto* (10 taktów: 4+6) kończy się znowu trzema akcentowanymi nutami. — Akompaniament jak w poprzednich utworach prymitywny, ograniczający się do wybijania ćwierciowych nut (w trzecim okresie przez 18 taktów bez zmiany ciągle: f). Melodja miła, ubarwiona mordentami, przypomina niekiedy charakter lutniowych tańców polskich z XVII-go wieku.

#### VII. *Lente.*



Taniec ósmy nosi nazwę: „Ballet“ (z określeniem forte) 2/4, C dur. Jest to krótki utwór składający się z dwóch 8-mio taktowych okresów (2-gi z powtórzeniem); charakter tego tańca przypomina nieco kołomyjkę. Bas przez pierwsze 8 taktów na tonice — w drugiej części określający tonację prostej kadencji (SD, D, T), utrzymany jest w ciągłym ruchu szesnastkowym z nutą zamienną (c, c, h, c).

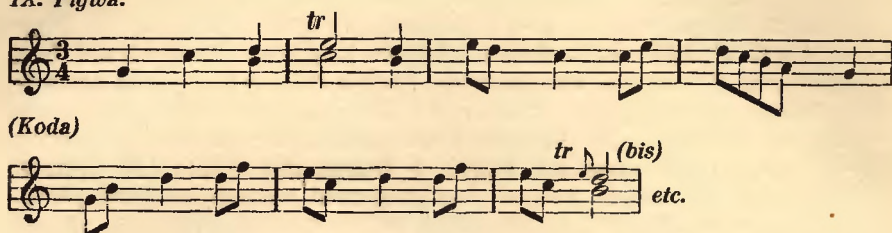
#### VIII. *Ballet.*



Ostatni taniec nosi tytuł: „Pigwa“; początkowo o charakterze gagliardy przybiera on w końcowym refrenie (złożonym z 3 i 4-ro taktowych okresów) czysto mazurowe akcenty. Zastanawiającą jest nieco nazwa tego tańca; czy może ona pochodzić od drzewa względnie owocu pigwy — u nas zbyt mało znanego? Czy z drugiej strony możliwym jest przypuszczenie, które mi się nasunęło ze względu na nieco gallardowy charakter tego tańca: że tytuł *Pigwa* jest tu przekreśloną nazwą włoskiego tańca: *Piva* (którego ślady gubią się zresztą we Włoszech już w XVII wieku)? Kwestje te muszą pozostać zdaje się w sferze domysłów; gdyby to istotnie miała być *Piva*, byłaby to podobnie, jak *Volta polonica* z tabulatury lutniowej Fuhrmana z 1615 roku — *Piva „polonica“* posiadająca zdecydowane mazurowe akcenty (zwłaszcza w końcowym refrenie). — Rozkład okresów tej „Pigwy“ jest interesującym przez swą nieregularność — podobnie jak w paru tańcach poprzednich. Po 8-mio taktowym początku następuje okres 6-cio, potem

7-mio taktowy oraz dwa takty kody. Apogiatury i tryliki dosyć częste, bas stosunkowo bardziej urozmaicony niż w poprzednich tańcach<sup>3)</sup>.

*IX. Pigwa.*



Na ostatniej stronie rękopisu, na której prawdopodobnie rozpoczęła się serja utworów kościelnych, zanotowanym jest cyfrowany bas: Kyrie z Missa Tempore Paschali (g dur, niestety bez podania autora). Inicjał K wykaligrafowany jest czerwoną farbą starannie a nawet z pewnym artystycznym smakiem; sylaby tekstu Ky-ri-e-leison podłożone są pod pierwsze siedem taktów, poczem następuje 10-cio taktowe (niewątpliwie organowe) dwugłosowe interludjum, dosyć ubogie w pomysły i z technicznymi błędami (trzykrotne oktawy dyszkantu z basem). Podobnie jak Kyrie wypisane jest Christe eleison (piętnaście taktów); ośmiotaktowe postludjum — w odróżnieniu od interludjum (2/4) napisane jest w takcie 4/4 z częstym użyciem triolek; bas i prowadzenie głosów jest tu zupełnie poprawne.

Utwory opisane powyżej, mimo swych zbyt prymitywnych akompanjamentów odbierających im poważniejsze artystyczne znaczenie, przedstawiają przecież dla nas wartość jako mało znane typy muzyki tanecznej polskiej. — Wszelkie dane przemawiają za tem, że utwory te nie pochodzą z praktyki ludowej ale z tak zwanej dworskiej; co nas jednak tu dziwi, to brak w podobnym zbiorze choćby jednego poloneza — najulubieńszej kompozycji tanecznej epoki, z której prawdopodobnie pochodzi rękopis, t. j. XVIII-go wieku. Żadnych dalej idących wniosków, co do pochodzenia utworów — nie mając odpowiedniego porównawczego materiału — ustalić nie jestem w możności.

Najważniejszym niewątpliwie czynnikiem historyczno - muzycznej wartości tych utworów, a przynajmniej większej ich części — jest styl wywodzący się z tego typu dawniejszych tańców polskich jaki przedstawia wspomniana już powyżej Volta polonica. — Jest to interesujący objaw, dotychczas sporadycznie tylko znany, polonizacji obcych form tanecznych, która jak wskazuje data wydania tabulatury: 1615 rok, istniała już w początku XVII-go wieku; był to zatem jeden z pierwotnych objawów formowania się muzyki narodowej polskiej, której ostateczna krystalizacja dokonała się w końcu XVIII-go wieku, to jest przed przyjściem na świat Chopina<sup>4)</sup>. Dokładne przedstawienie obrazu owej krystalizacji będzie możliwe dopiero po poznaniu większej ilości



materiałów muzycznych polskich z XVIII-go w. (w rodzaju symfonii Dankowskiego i innych); omówione powyżej utwory, spisane na kilku kartkach rękopisu przez nieznanego nam prowincjonalnego organistę, mogą dla tych badań być wprowadzie drobnym, ale pożytecznym przy-  
czynkiem.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Karty te zostały mi ofiarowane swego czasu przez ś. p. X. Dr. Józefa Surzyńskiego; numeracja utworów dokonana jest przezemnie.

<sup>2)</sup> W 3-cim i 6-tym takcie od końca w Triu jest widoczny błąd w głosie basowym napisanym o ton za wysoko. Określenie dynamiczne forte stosuje się niewątpliwie tylko do początku utworu; napisane jest bezpo-  
średnio po tytule.

<sup>3)</sup> Taniec ten rozpisany przezemnie na orkiestrę smyczkową i klawesyn, wykonywany na koncertach historycznych muzyki polskiej w Paryżu w 1919 r. i w Bernie szwajcarskim w 1920 (z Landowską przy klawesynie) dosko-  
nałe robił wrażenie.

<sup>4)</sup> Podkreślam specjalnie to zdanie ze względu na bezkrytycznie po-  
wtarzane a na sentymencie, nie na danych historycznych opierające się i błęd-  
ne powszechnie przyjęte mniemanie, że „dopiero“ Chopin stworzył muzykę  
narodową.

---

*Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów).*

## *Z badań nad muzyką polską XVIII wieku.*

### II.

JACEK SZCZUROWSKI (\* 1718<sup>1</sup>).

W rozwoju polskiej kultury muzycznej XVII. i XVIII. wieku nie-mały udział przypadł zakonowi OO. Jezuitów aż do czasu ich kassaty. Niemordowana i owocna ich praca na polu oświaty i rozwoju szkół w Polsce<sup>2)</sup> nie wyczerpywała ich wielostronnej pod tym względem działalności, lecz znalazła ponadto swe uzupełnienie w zakrojonem na szeroką skalę pielegnowaniu muzyki. Jest rzeczą zrozumiałą, że muzykę uwzględniali we właściwej mierze już programy zwykłej nauki szkolnej, o czem mówią odnośne paragrafy w zatwierdzonych w ostatecznej redakcji jeszcze w r. 1620 „*Consuetudines scholasticae provinciae polonae et lituanae S. J.*“, a mianowicie: „*Cantus in scholis et in templo*“ oraz „*Litaniae, Laudes, Stationes*“<sup>3)</sup>. Wynika z nich, że uczniowie szkół jezuickich brali udział w śpiewie szkolnym i kościelnym, że zatem po odbyciu przygotowawczej nauki śpiewu opanowywali spory zasób melodyj liturgicznych oraz pieśni nabożnych. Był to jednak dopiero niższy stopień muzycznej nauki, obowiązujący ogół uczniów szkół jezuickich. Stopień wyższy obejmował specjalne, zawodowe wykształcenie w muzyce, dokonywane w jezuickich „bursach muzycznych“.

Pełne prawdziwego zrozumienia zainteresowanie OO. Jezuitów sprawami muzyki znalazło swój wyraz przedewszystkiem w utrzymywaniu własnych, i to licznych kapel muzycznych (dla celów kościelnych i świeckich) i szkół muzycznych zwanych „*bursae musicorum*“, pod zarządem prefektów<sup>4)</sup> i pod muzycznym kierownictwem t. zw. *socii praefecti*. W bursach tych kształciła się bezpłatnie uboga, często ze sfer plebejskich pochodząca młodzież, pobierając naukę śpiewu solowego i chóralnego, gry na instrumentach oraz teorii muzyki i kompozycji<sup>5)</sup>, młodzież „odwduzięczająca się dobroczyncom swym, Jezuitom, śpiewem w kościele, biciem w kotły, a nawet udziałem w kościelnych kapelach“<sup>6)</sup>. Prócz młodzieży szkolnej, zwanej „*inscripti*“, w skład bursy muzycznej wchodziłi byli jej uczniowie, zwani „*respectivi*“ i zawodowi muzycy, zwani „*salarinati*“, tworząc w ten sposób mniej lub więcej liczną, doborową zazwyczaj kapelę do usług danego kolegium<sup>7)</sup>. Z takiej jednej wielkiej kapeli tworzone niekiedy szereg sa-



modzielnym mniejszych kapel, zależnie od okoliczności wymagających takiego podziału. Miarą rozwoju burs muzycznych i kapel jezuickich, zaznaczających swą działalność już prawie od początku XVII wieku<sup>8)</sup>, może być fakt, że w r. 1773, w roku kasaty zakonu, posiadały ją prawie wszystkie kolegia<sup>9)</sup>. Znaczenie więc jezuickich burs muzycznych było niezmiernie wielkie, gdyż stanowiły one gęsto w Polsce rozsiiane środowiska muzyczne. Z nich wyszedł długi szereg mniej lub lub więcej wybitnych śpiewaków i instrumentalistów, którzy wchodzili później w skład innych kapel, wielkopańskich, katedralnych czy klasztornych lub miejskich; w nich wykształcił się też szereg polskich kompozytorów. Można więc powiedzieć, że bursy te były właściwie konserwatoriami muzycznymi ówczesnej Polski<sup>10)</sup>.

Dowodem rozbudzonego bardzo żywo ruchu muzycznego polskich Jezuitów w wieku choćby tylko XVIII są wydane przez A. Chybińskiego z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej inwentarze jezuickiej bursy muzycznej w Krakowie z lat 1737—1741<sup>11)</sup>, w których znajdujemy tak bardzo liczne nazwiska i tytuły dzieł kompozytorów polskich. Niektóre z tych nazwisk odnoszą się do zakonników (braci) T. J., jak przedewszystkiem J. Szczurowskiego, oraz Fl. Grabowskiego (ur. 3. V. 1700)<sup>12)</sup> i Fr. Misturskiego (ur. 1. X. 1704). Na podstawie Katalogów osobowych T. J. (spisów imiennych członków zakonu) i innych źródeł<sup>13)</sup> można wymienić jeszcze szereg innych nazwisk kompozytorów jezuickich, jak n. p. Ant. Sadeckiego (ur. 1728), zapewne identycznego z tym, o którym A. Poliński pisze, że był „specjalistą do litanij chóralnych“<sup>14)</sup>, albo i takich, o których jednak narazie niewiadomo, czy byli kompozytorami czy też nie; n. p. Jan Hoderman (ur. 1698 lub 1699), Stan. Wawrzyński lub Wawrzynkiewicz (ur. 1715 lub 1719), Ant. Romer (ur. 1715), Wiencz. Brosch (ur. 1723 lub 1729), Mik. Pajewski (ur. 1738)<sup>15)</sup>.

Najwybitniejszym niewątpliwie kompozytorem jezuickim w Polsce w wieku XVIII był Jacek (Hyacinthus) Szczurowski.

Pierwszą krótką wzmiankę o nim podał A. Poliński w swych „Dziejach muzyki polskiej“, 1907, pisząc (str. 155) że zostawił po sobie „kilka litanij oraz koncertów religijnych na głosy pojedyncze z towarzyszeniem skrzypiec i organu“. Dalsze obszerniejsze już wiadomości o nim biograficzne (do r. 1758) i bibliograficzne (do r. 1741) przyniosły cytowane już wyżej prace A. Chybińskiego w „Kwartalniku Muzycznym“ z r. 1913 i w „Przeglądzie Muzycznym“ z r. 1929 (nr. 11). Wyniki moich nowych poszukiwań archiwalnych pozwalają obecnie uzupełnić poprzednie badania.

Nie można jeszcze z całą pewnością określić daty urodzin Szczurowskiego. „Katalog... S. J.“ z r. 1758 podaje, że urodził się *19 sierpnia 1718 r.*<sup>16)</sup>, późniejsze zaś źródła, jak „Catalogus ad gubernandum“ z r. 1761<sup>17)</sup> oraz „Catalogus primus Provinciae Maioris Poloniae“ z r. 1770<sup>18)</sup> podaje jako datę urodzenia: *19 sierpnia 1721*. Ponieważ późniejsze te źródła zawierają sporo omyłek, przeto przyjmujemy jako bardziej wiarygodną datę: rok 1718. Szczurowski pochodził z Ziemi Czerwieńskiej, stąd źródła nazywają go „Roxolanus“ lub „Minor Polonus“. Do szkół jezuickich wstąpił w Krakowie w dniu 14. XI. 1735 będąc równocześnie uczniem bursy muzycznej w latach 1735—1737. Zwyczaj ślubu zakonnego (vota simplicia) złożył w Kali-

szu w dniu 20. XI. 1737 r., wchodząc tem samem w szeregi braci zakonnych T. J. (frater), poczem nie odbywał już dalszych studiów teologicznych, aby zostać księdzem (pater). W dn. 15. VIII. 1746 r. otrzymał w Gdańsku stopień zakonny: coadjutor temporalis.

Stałe rubryki katalogów jezuickich („*Studia, linguae*“ etc.) notują, że umiał oczywiście czytać, pisać, rachować, że posiadał znajomość języka polskiego i łacińskiego oraz wiedzy muzycznej („*scit artem musicam*“). W zakonie sprawował różne czynności, m. in. kilkakrotnie występuje jako „*socius praefecti bursae musicorum*“.

Od r. 1737—1758 pracował w następujących kolegiach: w Kaliszu jako „*socius praefecti bursae mus.*“ (2 lata), tamże jako „*aedituus*“ (2 dalsze lata), potem w Krośnie jako „*socius pr. b. mus.*“ (1 r.), następnie w Gdańsku jako „*aedituus*“ (4 lata), w Toruniu w tym samym charakterze (1 r.), w Krakowie jako „*socius pr. b. mus.*“ (1 r.), w Gdańsku jako „*aed.*“ (2 l.), w Kaliszu jako „*aed.*“ (1 r.), znowu w Krakowie jako „*socius pr. b. mus.*“ (2 l.) i w tym samym charakterze w Jarosławiu (3 l.).

Do tych podanych już przez A. Chybińskiego<sup>19)</sup> wiadomości biograficznych dodać możemy, że w latach 1758—1761 przebywał Szczurowski jako „*aedituus*“ w Krakowie ad St. Barbaram przez 2 lata oraz w Gdańsku również przez 2 lata<sup>20)</sup>. W następnym czasie przebywał w Kaliszu jako „*credentiarius*“ (6 lat), Poznaniu jako „*ianitor*“ i „*socius bursae mus.*“ (3 lata, do r. 1771)<sup>21)</sup>. Od r. 1771 aż do kasaty zakonu (1773) był w małej rezydencji Wołczu w Poznańskim, gdzie przeznaczony był „*ad usus*“, czyli poprostu do wszystkiego: do pilnowania porządku, służby i t. d.<sup>22)</sup>.

Dalsze losy Szczurowskiego, od czasu kasaty zakonu, są nieznane.

W rkp. 2431 Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się inwentarz muzykaljów w kapeli (bursy) jezuickiej krakowskiej z lat 1739—1741, wydany przez A. Chybińskiego w „*Kwartalniku Muzycznym*“ (1913 r.). W inwentarzu tym są zanotowane również dzieła Szczurowskiego, których osobny spis wydał A. Chybiński w „*Przeglądzie Muzycznym*“ (1929 r.). Zwraca na siebie uwagę wielka stosunkowo mnogość tych dzieł, które miałyby powstać do r. 1741, gdy zatem Szczurowski był jeszcze bardzo młody. Nie jest wykluczone, że był to kompozytor bardzo płodny, któremu wobec szybkiego opanowania techniki kompozytorskiej nie przychodziło trudno zaspakając wymagania muzyczne bursy jezuickiej. Możliwe jednak jest, że wspomniany wyżej inwentarz był uzupełniany i po roku 1741, tak że wpisane do niego utwory Szczurowskiego, mające zazwyczaj dodane słowo „*autore Szczurowski*“, powstawały i później jeszcze. Inwentarz krakowski wymienienia następujące dzieła tego kompozytora<sup>23)</sup>:

1. Antyfony: *Salve (Regina) ex E bemoll; Ave Regina coelorum.*
2. Koncerty: *Cor obduratum; Domine Jesu; Vanitas vanitatum; Vota mea; Sub Tuum praesidium; Fundite sonos; Peccavi Domine.* — *Insuper: koncert de Nativ. (Domini), Dziecino Boże; koncert de Nativ. (Domini), Infans pusille.*
3. Litanje: *ex E; ex G; altera (litania); litaniae de Deo et Sanctis: ex G de Providenta; de Sancto S(tanislao) Kostka ex C.*
4. Motety de Beata: *Memento rerum ex D.* — *Motety de*



Deo: Vota mea ex E; Surrexit pastor bonus; Veni Creator ex A. — Motety de Sanctis: Bonum certamen ex C; Plaudite coeli ex B; Confessio et pulchritudo ex G.

5. Msze: missa ex G solennissima; missa minor ex F.

6. Psalm: Domine ad adiuvandum ex G; Domine ad adiuvandum ex C; Dixit Dominus ex G; Confiteor ex G; Beatus vir ex G; Magnificat ex G; Laetatus sum; Beati omnes; Completorium.

7. Rorate ex B.

8. Utwory instrumentalne: Parthia ex E; Marsze ex E; Symphonia.

Do tego wykazu, zawierającego 38 utworów, dodać należy jeszcze sześć. O czterech litanjach wspominają notatki Józefa Sikorskiego<sup>24</sup>) (De Beata ex G vocum 8, dwie ex D, jedna ex A). Dwa zachowane utwory Szczurowskiego, gdzieindziej nie wspomniane, są: koncert de Deo (Domine non sum dignus) i litania de Venerabili Sacramento vocum 8. Razem zatem wiemy o 44 utworach Szczurowskiego. Wobec tej okazałej cyfry spuścizna po nim — dwa utwory! — przedstawia się nad wyraz skromnie i wymaga dalszych poszukiwań. Ponieważ poszukiwania te, odbywane od szeregu lat, nie dały korzystnych wyników, zaś obraz muzyki polskiej XVIII. wieku jest nadal jeszcze zupełnie niejasny, przeto zbadanie nawet tylko dwóch utworów jednego z ówczesnych kompozytorów może się przyczynić do częściowego przynajmniej naświetlenia pewnych cech stylistycznych muzyki polskiej tego okresu. Zachowane utwory Szczurowskiego, należące do muzyki polskiej kościelnej, nie posiadają dat. Porównanie ich stylu wskazuje na to, że starsze cechy zawiera Concerto de Deo z tekstem „Domine non sum dignus“, nowsze natomiast Litania de Venerabili Sacramento. W tym też porządku zajmiemy się nimi.

I. Concerto de Deo: Domine non sum dignus. Canto solo, Violino 1mo, Violino 2do, et Organo. Authore H(yacintho) Szczurowski Soc. Jesu mpp. Rękopis niniejszego utworu (format 22×7.8 cm), o podanym tu tytule, znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie (poprzedni właściciel: A. Poliński, następnie Państwowe Zbiory Sztuki) i jest autografem kompozytora.

Tekst koncertu: „Domine non sum dignus, ut intres meum cor, sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea“, nie jest ściśle liturgiczny, ponieważ tekst ustalony ma w zakończeniu pierwszego zdania nie „meum cor“ lecz „sub tectum meum“<sup>25</sup>). Nieliturgicznym jest też — poza częstymi powtarzaniem poszczególnych słów lub grup tekstu — powtórzenie pierwszego zdania po drugim, aby w ten sposób osiągnąć muzyczną formę da capo (ABA), którą też posiada koncert Szczurowskiego<sup>26</sup>), liczący 157 taktów, rozpadających się na trzy grupy:

A (takt 1—71), B (t. 72—86), A (t. 87—157).

Z powodu częstych powtarzań grup lub słów tekstu i przeobrażeń partii solowych wokalnych partiami duetu skrzypcowego powstaje rozmiar kompozycji celowo wyolbrzymiony (przewaga pierwiastka muzycznego nad słownym w konstrukcji formalnej!), zresztą zgodnie z duchem czasu, gdy wpływ włoskiej muzyki świeckiej i jej form zaznaczał się też w muzyce kościelnej nawet najwybitniejszych kompo-

zytorów XVIII. wieku<sup>27)</sup>. W ślad za nimi poszedł także Szczurowski, podobnie jak już kilku innych polskich kompozytorów, żyjących częściowo równocześnie z nim, lecz starszych od niego, n. p. O. Damián Pijar.

Koncert Szczurowskiego, mający tonację *D-dur* i utrzymany w całości w takcie parzystym (C) i tempie grave, posiada w obrębie swych 2 wzgl. 3 części następujący układ formalny:

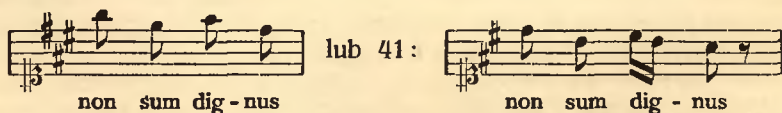
I.: 1. Wstęp instr. (2 skrz. i org.), t. 1—11; 2. Canto i org. (*Domine non num dignus ut intres meum cor*), t. 12—17; 3. instr. (2 skrz. i org.), t. 17—25; 4. Canto i org. (tekst j. w.), t. 26—35; 5. instr. (j. w.), t. 35—39; 6. Canto i org. (tekst j. w.), t. 39—45; 7. instr. (j. w.), t. 45—49; 8. Canto i org. (tekst j. w.), t. 49—61; 9. instr. (j. w.), t. 61—71.

II.: 1. Canto i org. (tekst: *Sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea*), t. 72—75; 2. instr. (j. w.), t. 75—80; 3. Canto i org. (tekst j. w.), t. 80—86.

III.: (t. 87—157) = I.

Jak więc widzimy, w I=III części tekst jest powtarzany bez zmian 4 razy i tyleż odcinków wokalnych, przedzielonych odcinkami instrumentalnymi w ilości pięciu przypada na ten sam tekst. Materiał melodyczny jest we wszystkich częściach wokalnych i instrumentalnych spokrewniony z sobą bardzo blisko, niektóre motywy powracają stale lub z małymi zmianami; mimo to można uzyskać następujący schemat dla I i III części, przyczem odcinki instrumentalne oznaczamy alfabetem arabskim, wokalne zaś greckim: *a, α, a, a', b, β, c, γ, a* — w części II: *δ, d, δ*. Schemat modulacyjny nie sięga poza tonację dominanty (*A-dur*) i tonację mollową równoległą, która panuje w części drugiej. (Cz. I=III: *D-A-D; D-A-D; D-A-D-A-D*: cz. II: *h-D-h*).

W stosunku do rozmiarów utworu materiał motywiczny wykazuje różnorodność. Stosunki motywiczne dotyczą z jednej strony składowych części koncertu (ABA), z drugiej zaś strony odcinków wokalnych i instrumentalnych. Ten wzajemny stosunek w obrębie części jest przeważnie luźny, ograniczając się do fragmentarycznych tylko filiacji. Mniej natomiast lub więcej silny wzajemny związek w motywie zachodzi między odcinkami wokalnymi a instrumentalnymi. Łączność pomiędzy jednymi i drugimi w I. wzgl. III. części utrzymuje stale przewijający się przez nie, niezmienny motyw do słów: „non sum dignus” (n. p. w takcie 14:



stanowiąc jakby „motyw dewizowy”. Struktura melodyczna poszczególnych odcinków, skoncentrowana dookoła tego motywu wzgl. biorąca go za punkt wyjścia dla swego dalszego rozwijania, posiada naogół formę mniej lub więcej swobodną, tworząc zazwyczaj rodzaj śpiewnego parlanda, nie wolnego jednak od ozdób, jak n. p. tryłów lub figur biegnikowych w wartościach szesnastkowych, a nawet dłuższych zwrotów koloraturowych (n. p. na zgłoskach: „*Domine*” (t. 12, 39—40, 49—50) lub „*intres*” (t. 15, 33—34, 44), albo też przechodzi w dość prymi-



tywną arjozyjną deklamację (n. p. takt 52—61). Wyłącznie ten ostatni rodzaj panuje w części B. Wszystkie te czynniki jednakże są w mniejszym lub większym stopniu zespolone. Rytmika, odpowiednio do rodzaju melodyka, posiada przebieg ósemkowo-szesnastkowy. Tu i ówdzie zdarzają się rytmy synkopowane, które w drugim dziele Szczurowskiego (w Litanii) należeć będą do o wiele częstszych zjawisk.

Melodyka odcinków instrumentalnych, jakkolwiek przeważnie samodzielną (w t. 45—49 przejęcie motywów wokalnych) ogranicza się jednak tylko do motywiczo-progresyjnego prowadzenia głosu. Panującym jest motyw szesnastkowy, powtarzany i prowadzony progresyjnie, będący ozdobnym opisaniem wyżej podanego motywu wokального:



Obok niego sporo miejsca zajmuje banalny motyw ósemkowy złożony z sekundy w górę i w dół. Tryle i przednutki długie ozdabiają mało treściwe głosy instrumentalne.

Strona harmoniczna utworu nie przedstawia się szczególnie interesująco. W całości panuje harmonika jak najprostsza, nie wykraczająca poza akord dominantowo-septymowy, nuty przejściowe normalne; opóźnienia występują w postaci  $\frac{6-5}{4-3}$ ; często są stosowane pochody akordów sekstowych, często też w obrębie jednego taktu rządzi tylko jedna funkcja harmoniczna<sup>28)</sup>. Wszystkie te środki wraz z wąskim zakresem modulacyjnym, nie przekraczającym tonacji dominantowej i równoległej, wskazują na utwór możliwie najprostszy w całej swej konstrukcji harmonicznej.

Kilka uwag należy jeszcze dorzucić odnośnie do techniki instrumentalnej. Głosy skrzypiec (I:  $d^1-h^2$ , II:  $cis^1-g^2$ ) są prawie stale prowadzone w równoległych tercjach, niekiedy sekstach. Na szczególniejszą uwagę zasługuje zastosowanie w całym utworze stroju skrzypiec niższego o wielką sekundę od normalnego, na co wskazuje zanotowanie głosów skrzypcowych w tonacji *E-dur* (I:  $e^1-cis^2$ , II:  $dis^1-a^2$ ), gdy panującą jest tonacja *D-dur*. Niższy strój skrzypiec, nie mający zresztą nic wspólnego ze skordaturą, t. j. przestrojeniem skrzypiec przełamującym zasadę stroju kwintowego<sup>29)</sup>, pozostaje niewątpliwie w związku z celem osiągnięcia przytłumionego resonansu, a w ten sposób ciemniejszej barwy (oraz odpowiedniego nastroju) dla podkreślenia tem silniejszego kontrastu z jasną barwą solowego sopranu. Tego rodzaju postępowanie było już dobrze znane w XVII. wieku<sup>30)</sup>.

Wreszcie należy wspomnieć, że w omawianym koncercie Szczurowskiego nie znajdujemy określeń dynamicznych.

Przechodząc obecnie do kwestji formy koncertu Szczurowskiego zauważymy przedewszystkiem, że odcinki wokalne i instrumentalne utrzymane są przeważnie w formie swobodnej jednocześniej; tylko niektóre odcinki instrumentalne są dwuczęściowe ze względu na swój dualizm motywiczy; jeden z odcinków tych ma formę *abb*. Wzajemne przeplatanie się odcinków instrumentalnych i wokalnych, parlandowy lub ariosowy charakter melodyki z elementami koloraturowymi oraz

schemat formalny *ABA* wskazują na małą kantatę solową o ogólnych rysach stylistycznych sięgających w głąb I. połowy XVIII. wieku.

Nie da się zaprzeczyć, że muzyka tego utworu Szczurowskiego nie posiada wybitniejszych znamion wartości artystycznej, widoczna jest w niej nie tylko powierzchowność treści, ale i pobieżność opracowania, tak charakterystycznego w tej epoce u kompozytorów klasztornych<sup>31)</sup>, piszących swe utwory bardzo często okolicznościowo. Niemniej jednak niewielka jeszcze ilość tego rodzaju utworów polskich kościelnych, jakie zdołano dotychczas odnaleźć, a zarazem brak szczegółowszych badań nad tą epoką muzyki polskiej, wymagały dokładniejszego omówienia koncertu jezuickiego kompozytora. Ujmując zaś ogólnie cechy i właściwości choćby tylko melodyczne (poza formalnymi) koncertu Szczurowskiego: motywiczność, parlando, arjozyjną deklamację, ornamentykę, służącą zazwyczaj do silniejszego podkreślenia wagi czy wyrazu słów, oraz progresyjność struktury melodycznej, możemy stwierdzić, że wszystkie one razem wzięte są wspólne przeważnej ilości tego rodzaju utworów kościelnych z I. połowy XVIII wieku i odpowiadają znanym ówczesnym manierom włoskim poczynając jeszcze od I. szkoły neapolitańskiej, a także południowo-niemieckim (wiedeńskim).

W zupełnie innym świetle w stosunku do omówionego poprzednio koncertu ukazuje się na znacznie szerszą miarę zakrojona i wyzyskująca bogatsze środki techniczne, a więc tworząca właściwszą podstawę dla oceny talentu i wiedzy kompozytora:

II. *Litania de Venerabili Sacramento*. Rękopis tego utworu zachował się w Archiwum Archidiecezjalnem w Poznaniu. Na karcie tytułowej znajdujemy napis: „*Litania de venerabili Sacramento. A vocibus 8. Canto Primo, Canto Secundo, Basso, Violino Primo, Violino Secundo, e Tromba Prima, Tromba Secunda, Organo. Authore Hiacintho Sczurowski S. J.*” (tak!). Rękopis należał poprzednio do biblioteki opactwa w Obrze („*Chori Monasterii Obrensis S. O. C.*”).

Całość utworu liczy 591 taktów i rozpada się na 9 części:

I. Takt 1—196: *Allegro*, t.  $\frac{3}{8}$ , *D-dur*. Tekst: *Kyrie eleison, Christe eleison, Christe audi nos, exaudi nos. Pater de coelis, Deus, Fili Redemptor mundi, Deus, miserere nobis. Spiritus Sancte Deus, Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis. Panis vivus de coelo descendens miserere nobis. Deus absconditus et Salvator miserere nobis. Frumentum electorum, vinum germinans virgines, miserere nobis. Panis pinguis et delitiae regum miserere nobis.* — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. takt 1—26, duet dwójga skrzypiec z tow. org.; 2. t. 27—92, tutti z epizodami duetowymi 1. i 2. sopranu z tow. dwójga skrz. bez org. (t. 35—38, 68—71, 83—86) i tercetu wok. z tow. skrz. i org. (t. 88—90); 3. t. 92—103, duet skrz. z org.; 4. t. 103—129, duet sopranów z org.; 5. t. 129—144, tercet wokalny z tow. dw. skrz. i org.; 6. t. 145—168, tutti z epizodami duetu sopr. z tow. skrz. bez org. (t. 150—151, 155—156), duetu sopr. bez żadnego tow. (t. 160—161, 164—165), tercetu wok. z tow. skrzyp. i org. (t. 152—154, 157—159); 7. t. 168—196, zespół instr.

II. Takt 197—257: *Andante*, t. C, *A-dur*. Tekst: *luge sacrificium, oblatio mundi, Agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca miserere nobis. Manna absconditum, memoria mirabilium Dei miserere nobis. Panis supersubstantialis miserere nobis.* — Dyspozycja środków



wokalno-instr.: 1. t. 197—213, duet skrzypc. z org. i epizodem duetu sopranów z org. (t. 206—207); 2. t. 214—221, duet sopr. z org.; 3. t. 221—225, duet skrz. z org.; 4. t. 226—233, duet sopr. z org.; 5. t. 233—23, duet skrz. z org.; 6. t. 237—242, solo 1. sopranu z org.; 7. t. 245—248, duet sopr. z org.; 8. t. 249—257, duet skrz. z org.

III. Takt 258—307: *Vivace*, t. C, *D-dur*. Tekst: Verbum caro factum est habitans in nobis, Hostia sancta calix benedictionis miserere nobis. Mysterium fidei, praecelsum et venerabile Sacramentum miserere nobis. Vere propitiatorium pro vivis et defunctis miserere nobis. Coeleste antidotum, quo a peccatis praeservamur miserere nobis. Verbum caro factum est. — Ustęp ten jest basowem solo z tow. org. (t. 258—259, 266—271, 275—280, 284—300) z epizodycznem towarzyszeniem 2 skrzypiec (t. 278—280, 289—291, 296—298) i zespołu instr. (292—293), naprzemian z wyłącznie instrumentalnymi epizodami całego zespołu instr. (259—266, 271—275, 280—284, 300—307).

IV. Takt 308—323: *Adagio*, t. C, *h-moll*. Tekst: Stupendum super omnia miraculum, Sacratissima dominicae passionis commemoratio miserere nobis. Donum transcendens plenitudinem, Memoriale praecipuum divini amoris miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 308—310, duet skrz. z org.; 2. t. 310—323, tercet wokalny bez tow. (t. 310—311, 313—317, 319—323) lub z tow. 2 skrz. i org. (t. 311—313, 317—319).

V. Takt 324—347: *Vivace*, t. 323—333, *Adagio*, t. 333—340, *Allegro*, t. 340—347; t. C, *D-dur*, *D-dur*, *h-moll*, *h-moll*. — Tekst: Tremendum ac vivificum Sacramentum, Panis omnipotentia verbi caro factus miserere nobis. Incruentum sacrificium, cibus et conviva miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 324—326, duet trąbek z org.; 2. t. 326—330, tercet wokalny z tow. org.; 3. t. 330—333, tutti; 4. t. 333—340, tercet wokalny z tow. skrz. i org.; 5. t. 340—347, tutti.

VI. Takt 348—398: *Andante*, t. C, *D-dur*. — Tekst: Dulcissimum convivium cui assistant angeli ministrantes, Sacramentum pietatis miserere nobis. Vinculum caritatis offerens et oblatio miserere nobis. Spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, Refectio animarum sanctorum miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 348—355, duet trąbek z org.; 2. t. duet sopranów z org. (t. 355—358, 363—367, 373—378, 382—391) naprzemian z epizodami duetowemi trąbek (t. 358—363, 367—373, 378—382); 3. t. 391—398, duet trąbek.

VII. Takt 399—416: *Adagio*, t.  $\frac{3}{8}$ , *h-moll*. — Tekst: Viaticum in Domino morientium miserere nobis. — tercet wokalny bez towarzyszenia instr.

VIII. Takt 417—468: *Allegro*, t.  $\frac{2}{4}$ , *D-dur*. — Tekst: Pignus futurae gloriae miserere nobis. — Tutti (t. 417—451 fugato).

IX. Takt 469—591: *Lente*, t.  $\frac{3}{4}$ , *D-dur*. — Tekst: Agnus Dei qui tollis peccata mundi parce nobis Domine, ...exaudi nos Domine, ...miserere nobis. — Dyspozycja środków wokalnych i instr.: 1. t. 469—490, cały zespół instr.; 2. t. 490—511, duet 1. sopranu i basu z org.; 3. t. 511—532, duet skrzypiec z org.; 4. t. 532—548, duet sopranów z org.; 5. t. 548—569, cały zespół instr.; 6. t. 569—591, tutti z epizodem duetu sopranowego (bez tow. org., t. 585—588).

Już z powyższego zestawienia jest widoczne, że w przebiegu

formalnym tego tworu dominuje zasada ustawicznej, przeważnie co kilka taktów następującej zmiany w dyspozycji środków, a więc ten rodzaj budowy, który można nazwać odcinkowym. Dotyczy on zarówno wokalnych, instrumentalnych i wokarno-instrumentalnych, jak i solowych i zespołowych odcinków. Wiemy że ta „odcinkowość” jest dla czasów Szczurowskiego typowa. Pozostaje to również w związku z rodzajem tekstu i rodzajem melodyki, do tekstu przystosowanej.

Jakkolwiek w każdym utworze wokalnym wzgl. wokarno-instrumentalnym melodyka pozostaje w ścisłym związku z tekstem (strona metryczna i nastrój), to jednak szczególny wpływ na strukturę melodyki wywiera tekst litanijny. Do charakterystycznych cech melodycznych litanijnych należy: 1. powtarzanie tego samego tonu, 2. powtarzanie tej samej frazy, dostosowanej do długości tekstu (zdania), 3. powtarzanie tej samej frazy w warjacji<sup>32)</sup>. Litanja Szczurowskiego wykazuje pod względem melodycznym stosowanie tych zasad, i to w znacznej mierze. Uwidacznia się to w powtarzaniu i związaniu z niem stosowaniu progresji, następnie w używaniu popularnego i niezmiennie często nadużywanego w XVIII. wieku „parlante”<sup>33)</sup>, które snuje się niemal bez przerwy przez całą kompozycję, przerywane jedynie instrumentalnymi ustępami i rzadka koloraturami wokalnymi. Właśnie „parlante” udogadnia szczególnie powtarzanie kilkakrotne tego samego tonu. Szczurowski nie ograniczał się jednak tylko do poszczególnych nielicznych powtórek tonu, obok nich bowiem progresje w „parlante” obejmują całe takty i grupy dwu- i więcejtaktowe. To nadmierne używanie progresji w Litanji pozostaje w ścisłym związku z prądem ówczesnej epoki. Stary środek, jakim jest progresja, stał się w XVIII. wieku z innych również powodów szczególnie ważny. Rola jego nie ograniczała się tylko do metrycznego grupowania frazy melodycznej; w bardzo szerokiej mierze progresja służyła przede wszystkim do spotęgowania wyrazu muzycznego, a przytem dzięki swej modulacyjnej właściwości uwydatniała silnie harmonję<sup>34)</sup>. — „Parlante” Szczurowskiego posiada kilka typowych dla jego czasów odmian<sup>35)</sup>, jak: utrzymywanie się mniej więcej na jednej wysokości linii melodycznej z zastosowaniem małych interwałów w głosach sopranu 1. i 2., a większych, gdyż zaznaczających harmonję, w basie, następnie powtarzanie tego samego tonu w obrębie jednego taktu, niekiedy nawet dwóch, albo też, wskutek wielkiej obfitości nut obcych, zwłaszcza zamiennych, niekiedy niemal ustawiczna wymiana trylowa między nutą główną a nutą poboczną. Dłuższy lub krótszy odcinek parlante’a kończy się zazwyczaj mniej lub więcej rozwiniętą frazą melizmatyczną, kadencjonującą. Wybitna przewaga parlante’a w Litanji tłumaczy równocześnie dość skromne wykorzystanie bardziej rozwiniętej melodyki, bogatszej w większe interwały. Interwał seksty w obu kierunkach rzadko bywa przekraczamy. Pomijając niektóre martwe interwały (oktawa, decyma), do wyjątków zaliczymy np. skok nony i septymy w. w. w basie. Inaczej natomiast przedstawiają się pod tym względem niektóre melodie koloraturowe. Tu należy przede wszystkim popisowa partja basu w III. części. I ona posiada charakter deklamacyjny, niemniej jednak swobodne posługiwanie się interwałami i koloratura nadają jej odrębny w Litanji charakter. Zauważamy tu kwartę zmn. w dolnym kierunku, septymę małą w górę, septymę w. w. dół, oktawy



w obydwóch kierunkach, nonę w górę, ponadto akord kwartseksutowy rozłożony wgórę, podobnież akord dominantowoseptymowy, następstwó seksty w. i tercji m. po sobie wgórę. Przytem koloratura wymaga znacznej sprawności technicznej, jak wskazuje następujący przykład (t.284—300):

Sa - cri - fi - ti - - um om - ni - um san - ctis-si-mum mi - se - re - re no -

his, ve - re pro - pi - tia - - to - ri - - um pro vi - - vis et de - fun -

ctis mi - se - re - - - - -

--- re no - bis co - cle - ste an - - - ti - do - tum quo - a pec -

ca - tis praeser - va - - - - -

--- - - - - mur mi - - ser - - - re - - - - -

re, mi - se - re - re no - - - - - bis, ver - bum ca - ro fac - tum est.

Niezaprzeczona świeckość cytowanego tu wyjątku<sup>36)</sup>, rażąca swym wyłącznie popisowym charakterem i brakiem związku z treścią tekstu, to jeden z wybitnych objawów hołdowania ówczesnych, nawet z zakonnem życiem związanych kompozytorów polskich nowemu stylowi (choćby w zewnętrznych jego cechach)<sup>37)</sup>, o wyraźnych znamionach operowych. Jest to równocześnie wyraz tak silnej w XVIII. wieku tendencji do dania absolutnej przewagi zasadzie czysto muzycznej<sup>38)</sup>; koloratura zjawia się wprawdzie w szczytowym punkcie nastrojowej treści tekstu, lecz charakter tej koloratury nie pozostaje w związku psy-

chologicznym z tekstem (skoczny charakter koloraturowych motywów i... „miserere“). Należy jednak zaznaczyć, że w przeciwieństwie do bardzo wielu ówczesnych kompozytorów piszących w stylu moderno Litanja Szczurowskiego okazuje jednak powściągliwość w stosowaniu koloratur. Zachodzą gdzieś zwroty melizmatyczne o biegnikowym charakterze, niekiedy z użyciem progresji, oraz małe ozdobniki. Łatwo domyśleć się, że zachodzą one przedewszystkiem przy słowie „miserere“. Że z inicjatywy biegłego w sztuce wokalne śpiewaka mogły być dodawane jeszcze inne ozdobniki lub nawet koloratury, to już wynika z charakterystycznych cech praktyki wokalne XVIII. wieku<sup>39</sup>). — Wreszcie należy w związku z przewagą „parlante’a“ u Szczurowskiego zwrócić uwagę na stosowanie manieri „hoketycznej“ w jego Litanji, manieri przedzielania krótkich motywów pauzami, dla wyrażenia różnych uczuć, zwłaszcza westchnień i zawodzeń<sup>40</sup>). Zrozumiałem jest że ma to miejsce zwłaszcza przy słowie „miserere“. Przykład (t. 340—347):

Mi - se - - re - re mi - se - - re - - re mi - se - - re - - re no - bis

mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - - re no - - bis.

Od manieri tej nie stronili nawet najwięksi ówcześni twórcy (np. Durante)<sup>41</sup>).

W o wiele wyższym niż melodykę wokaleń stopniu cechuje głosy instrumentalne mnogość interwałów wynikających z rozłożenia trójdźwięków i akordów septymowych. Dotyczy to zarówno samodzielnych jak i akompaniujących ról tych głosów w tutti (oczywiście poza przejmowaniem motywów z wokalnych głosów). W tutti zauważamy też opłatanie szesnastkowymi figurami instrumentalnymi „parlante’a“, niekiedy zaś jego wzmocnienie za pomocą tremolanda w większych nawet interwałach (por. tremolo przy słowie „tremendum“). I tu zatem widzimy zasadnicze cechy stylistyczne włoskiego stylu moderno w muzyce instrumentalnej, rozpowszechnione już w I. połowie XVIII. wieku. Należy do nich również koncentrowanie melodyki dookoła jednego lub kilku tonów zasadniczych (ze stanowiska harmonji) przy pomocy wszelkiego rodzaju nut obcych.

Czasowe cechy stylu moderno uwiadcniają się również w rytmie; i to nie tylko tej, która jest właściwa dla „parlante’a“. Do typowych cech, właściwych kierunkom muzyki włoskiej zaliczymy przedewszystkiem synkopy i triole. (Por. wyżej cytowany przykład sola basowego). Synkopy występują często w progresjach. Są one liczniejsze w ustępach instrumentalnych, także w tutti. Obfitują one w różne kombinacje rytmiczne i w połączeniu z różnymi rytmami, które je otaczają; występują albo w jednym głosie albo parami (skrz. 1. i 2. lub tr. 1. i 2.), stosując też dopełnienia rytmiczne z resztą zespołu. Rodzaj tej rytmiki uzmysłowia dwa przykłady:





Wyjątkowo tylko cały zespół instrumentalny występuje z rytmem synkopowanym:



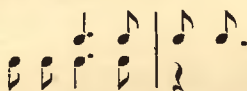
W tutti występują synkopy rzadziej. Zaznacza się tu tylko dążność do rozdrabniania wartości rytmicznych głosów wokalnych i uzupełnianie rytmiczne wszystkich głosów do jednego wspólnego rytmu:



Interesującym przykładem jednak jest t. 340—347, gdzie w tutti głosy skrzypiec alternują melodycznie i rytmicznie motywami o rytmice:



głosy trąbek posiadają równe ósemki, podobnie jak partja organowa, zaś głosy wokalne występują alternatywnie z figurą:



Przypadek zastosowania monorytmii dla specjalnego celu widzimy w t. 331—332 przy słowie „tremendum“, gdzie występuje punktowane tremolo w połączeniu z „parlante“ głosów wokalnych, wykonywanem staccato. Nastroj zawarty w słowie „tremendum“ potęguje zastosowanie zwykłego w takich wypadkach akordu septymowego zmniejszonego. Dramatyczny wyraz tego momentu osiągnął zatem Szczurowski wszystkimi znanymi sobie środkami *stile moderno*<sup>42)</sup>, które to środki pochodzenia operowego znalazły wówczas zastosowanie, nie zawsze stosowne, także w muzyce kościelnej<sup>43)</sup>.

Harmonika Szczurowskiego, oparta już na zupełnie skrytalizowanej tonalności *dur-moll*, — kończenie ustępów mollowych w cz. IV, V i VII trójdźwiękiem durowym jest jeszcze powszechną wówczas manierą<sup>44)</sup> — uwidacznia swobodne posługiwanie się zarówno trójdźwiękami i ich przewrotami, jak i akordami septymowymi na wszystkich niemal stopniach i we wszystkich przewrotach, także w charakterze opóźnień, przejściowych nut i zamiennych, oraz — jeszcze rzadko — akordami nonowemi. Pod tym względem zatem harmonika Szczurowskiego jest już szerzej rozbudowana niż harmonika niektórych przynajmniej współczesnych mu kompozytorów polskich, np. Pyszyńskiego; wskazuje to na późniejszy czas powstania Litanji Szczurowskiego, zapewne w trzeciej ćwierci XVIII. wieku. Nie wnosi natomiast ten utwór nowych zdobyczy w zakresie akordów alterowanych; altero-

wanie górnej subdominanty było w muzyce polskiej znane już dawniej. W daleko wyższym jednak stopniu uwidaczniają się w Litanii inne jeszcze cechy ówczesnej harmoniki, jak chromatyka dla celów modulacyjnych, postępy akordów septymowych po sobie, akordy septymowe zmniejszone (dla wywołania nastroju dramatycznego, patetycznego, wyrazu bólu itp.<sup>45</sup>), np. w Litanii przy słowach „passionis“, „tremendum“, oraz bogate i różnorodne wykorzystanie wszystkich rodzajów nut obcych, wyróżniając się i pod tym względem spośród szeregu ówczesnych kompozytorów polskich. W odpowiedniej zatem mierze znajdują się w Litanii tak charakterystyczne dla ówczesnej szkoły włoskiej komplikacje dysonującej harmoniki, jak opóźnienia przy pomocy akordu kwartseksowego lub dominantowej septymy z ewent. połączeniem z noną, niekiedy z ich ozdobnym rozwiązaniem, i to w kadencjach i poza niemi,

11—10 9—5

oraz inne ich formy, niezwiązane zwykle z kadencją, n. p. 9—8, 7—3, 765

654 | 8

543, ewent. w połączeniu z przejściami dysonansami: 432 | 3, wreszcie typowe w tym czasie progresyjne szeregi opóźnień: 7—6 lub 9—8—7—6. Częstość zjawiskiem są też wymiany na dłuższej lub krótszej

5—6

szej przestrzeni w drobnych wartościach nut między akordami 3—4. Kilkakrotnie zastosował Szczurowski nutę leżącą, przeważnie w basie, w zwykłej zresztą postaci. — Modulacje, bardzo często stosowane, dotyczą tonacji dominantowych, równoimiennych i równoległych. Na wy szczególennie jednak zasługuje modulacja z tonacji A do h przez podwyższenie A do *a*is (t. 337). — Na stereotypowe panowanie jednej funkcji lub jednej harmonii w obrębie całego taktu mieliśmy już sposobność zwrócić uwagę<sup>46</sup>). Jest to powszechne w tym czasie zjawisko. Niekiedy zdarzają się u Szczurowskiego wadliwe połączenia akordów, dające w wyniku równoległe kwinty.

Homofoniczno-harmoniczny styl Litanii Szczurowskiego, wspomniany już w omówieniu jego melodyki, uwidacznia się w prowadzeniu głosów równoległymi tercjami i tekstami<sup>47</sup>), jako cecha ogólniejsza już w I. połowie XVIII. wieku<sup>48</sup>). Samodzielniejsze prowadzenie głosów widzimy jedynie w *fudze* (cz. VIII), gdzie stosowane są liczne i rozmaite dysonansy przygotowane i nieprzygotowane, traktowane dość swobodnie. Ale w tem widocznym dążeniu do polifonicznego traktowania głosów zaznacza się wpływ harmonicznej homofonii, oddalając kompozytora od stylu ściślejszego. — W związku z kwestjami harmoniki możemy omówić rolę basu cyfrowanego, organowego. W tutti i w tercetach podwaja wokalny głos basowy. W ustępie fugowanym zaznacza na dawny sposób odpowiednią zmianą klucza wstępowanie głosów wokalnych. We wszystkich innych wypadkach przy towarzyszeniu zespołowi instrumentalnemu i zespołowi solowych głosów wokalnych postępuje po głównych stopniach zasadniczych harmonii. Chwiejność znaczenia basu cyfrowego po r. 1750 uwidacznia się w ten sposób, że bas ten w Litanii — pomijając już drobne odcinki — znika zupełnie w homofonicznych tercetach IV i VII części.

Już poprzednio wskazaliśmy na rodzaj dyspozycji środków wokalnych, instrumentalnych i wokально-instrumentalnych. Znajdujemy więc w Litanii Szczurowskiego następujące rodzaje solowych i zespołowych



środków: 1. sola basowe (pojemność tego głosu: *E-fis*<sup>1</sup>), sola 1. sopranu (pojemność: *d*<sup>1</sup> - *h*<sup>2</sup>), sopran 2. (pojemność: *cis*<sup>1</sup> - *g*<sup>2</sup>) nie występuje solowo; 2. duet sopranów bez towarzyszenia (cz. I, IX), duet sopr. z tow. organ. (cz. I, II, V, VI, IX), duet sopr. z tow. skrzypiec i org. (cz. II), duet sopr. z tow. skrzypiec bez org. (cz. I), duet sopr. i basu z tow. org. (cz. IX); 3. tercet sopranów i basu z tow. skrzypiec i org. (cz. I, V, IX), tercet sopranów i basu bez tow. (cz. I, IX). Można zatem stwierdzić, że Szczurowski wyzyskał wszelkie możliwe kombinacje głosów wokalnych. Towarzyszenie instrumentalne, całkowicie niesamodzielne, polega na podwajaniu głosów wokalnych, postępujących w tercjach lub sekstach, albo na ich harmonicznym uzupełnieniu.

Ustępy wyłącznie instrumentalne tworzą albo pełny zespół instrumentów (cz. I, III, IX) albo duet skrzypcowy z org. (cz. I, II, IV, IX) lub duet trąbek z org. (cz. VI). Głosy instrumentalne są zgodnie z ówczesnym stylem prowadzone również w równoległych tercjach lub sekstach. Głosy trąbek, oile występują równocześnie z głosami skrzypiec, podwajają je lub też jedna z trąbek uzupełnia harmonję. W solowym duecie w cz. VI trąbki posiadają zasięg clarinowy (I: *a*<sup>1</sup> - *fis*<sup>3</sup>, II: *fis*<sup>1</sup> - *cis*<sup>3</sup>),<sup>49</sup> w przeciwieństwie do normalnego<sup>50</sup> ich zasięgu (I: *a* - *h*<sup>2</sup>, II: *a* - *gis*<sup>2</sup>) w innych partjach zespołowych i w tutti. Oddziałuje tu zatem jeszcze dawniejsza praktyka, zwolna w czasach Szczurowskiego zarzucana na korzyść innych instrumentów (zwłaszcza fletu)<sup>51</sup>. Ograniczenie zasięgu trąbek dokonało się zwłaszcza we włoskich orkiestrach kościelnych XVIII. wieku. Stosowanie więc tonów clarini, zwykle nie przekraczających *es*<sup>3</sup>, można zaliczyć wówczas do wprost już wyjątkowych wypadków<sup>52</sup>.

Tutti w mniejszych lub większych rozmiarach znalazło zastosowanie w I, V, VIII i pod koniec IX części. Instrumentacja wykazuje tu już wyższy stopień rozwoju<sup>53</sup> niż u niektórych innych współczesnych polskich kompozytorów, np. Pyrszyńskiego. Dominujące w zespole instr. głosy skrzypcowe okazują — poza wzmocnieniami wokalnych głosów w ustępie fugowym — skłonność do wyjścia poza rolę podpory tych głosów przez opłatanie ich melodji akordami rozłożonemi w drobnych wartościach rytmicznych lub przez zastosowanie tremolanda szesnastkowego, w kilku wypadkach zachodzi unisonowe przeważnie tremolo skrzypiec bądź uzupełniające harmonję bądź też podwajające nutę stałą organów, a efekt ten, przyjęty z operowej muzyki włoskiej zwłaszcza neapolitańskiej<sup>54</sup>, w zastosowaniu do powtarzanych często słów „miserere“, ma za zadanie nadać odnośnym momentom silniejszy wyraz dramatyczny<sup>55</sup>. Rola trąbek w tutti polega głównie na podkreślaniu rytmicznej i dynamicznej strony głosów. W rezultacie akompanjament w tutti Litanji Szczurowskiego posiada już dzięki bardziej indywidualnemu traktowaniu instrumentów nowe cechy stylistyczne<sup>56</sup> w obrębie ówczesnej muzyki polskiej, podobnie jak technika instrumentacji<sup>57</sup> w wyłącznie instrumentalnych ustępach Litanji. Fakt ten należy tem bardziej podkreślić, że Szczurowski był również kompozytorem orkiestrowym (marsze, partity, symfonje). Obszerniejsze potraktowanie jego instrumentacji byłoby możliwe tylko w wypadku odnalezienia jego orkiestrowych dzieł, o których istnieniu wiemy jedynie z zapisków inwentarskich kapeli jezuickiej.

Na szereg uwag zasługuje jeszcze dynamika w Litanji Szczu-

rowskiego, ponieważ kwestja rozwoju dynamiki w muzyce polskiej XVIII. wieku nie jest zupełnie jeszcze napoczęta. Otóż naogół dynamika Szczurowskiego nie odbiega od powszechnych norm pierwszej połowy XVIII. wieku. Zna on tylko „forte” i „piano”. Kontrasty dynamiczne są zwykle bardzo bliskie i wynikają z częstych zmian w obsadzie zespołowej. Najlichniesze kontrasty zachodzą w związku z powtarzaniem słowa „miserere”, a to celem uniknięcia monotonii dynamicznej (n. p. w taktach 68—72: *p-f-p*) Wiemy że te kontrasty w obsadzie i dynamice miały w I. połowie wieku XVIII. znaczenie zastępcze dawnej dwóchórowości weneckiej<sup>57)</sup> i były równocześnie środkiem wyrazu dramatycznego<sup>58)</sup>, tem silniejszego, im silniejszy był kontrast. Największy efekt tej dramatycznej dynamiki zachował Szczurowski na sam koniec Litanij (t. 580—591). Ślady techniki weneckiej, wskazujące jednak i na oddziaływanie w ówczesnej muzyce polskiej wpływów włosko-wiedeńskich, są ponadto widoczne w kilkakrotnem zastosowaniu dialogowania, znowu przy powtarzaniu słowa „miserere”, a ponadto „parce nobis”, co również posiada związek z kwestją dynamiki.

Kilka uwag poświęcimy jeszcze traktowaniu tekstu w Litanji. Szczurowski łączy kilka wierszy w jedną muzyczną część, z wyjątkiem cz. VII. i VIII., gdzie tekst ogranicza się do jednego zdania. Poszczególne słowa i wiersze są bardzo często powtarzane czy to ze względów czysto muzycznych czy też dla podkreślenia ich szczególnej wagi<sup>59)</sup>, przyczem — jak to już wynika z form Litanji — odnosi się to szczególnie do słów „miserere nobis”, których powtórki dochodzą do sześciu i więcej powtórzeń (cz. VIII, IX). Niezaprzeczalnym jest przytem pewne lekceważenie tekstu na rzecz czynnika czysto muzycznego: niejednokrotnie powtórki słowa „miserere” są połączone ze skrótem tego słowa, poczem dopiero pojawia się całkowity wyraz (n. p. w t. 375—378 i 408—416: *misere-misere-misere-miserere*). Przewaga czysto muzycznego czynnika nad kwestją należytego traktowania tekstu zaznacza się szczególnie w ustępie fugowanym, w którym temat jest nierozzerwalnie związany z tym samym wierszem tekstu. Poza tem deklamacja tekstu dzięki zastosowaniu „parlante’a” i odpowiedniej melodyce jest przeważnie poprawna (do wyjątków zaliczymy t. 292 z wadliwą akcentuacją: „*antidotum*”).

Jak łatwo z wyżej podanego opisu stwierdzić, skrajne części Litanji posiadają największą rozmiary: część I. liczy 196 taktów, część IX 123 takty. Zajmują one razem przeszło połowę utworu (318 t.). W tych też częściach układ formalny występuje najwyraźniej, gdy w częściach pozostałych można rozpoznać jedynie ich rozczłonkowanie na drobne stosunkowo części, nie tworzące zwykle samodzielnych zamkniętych jednostek. Budowa ich jest zatem luźna i opiera się na zestawieniu z sobą cząstek różnych co do materiału. Jednolitość, spójnia jest jednak zgodnie z ówczesnymi tendencjami zachowana przez ujęcie tych części na ich początku i na ich końcu temi samymi ustępami (z wyj. cz. V)<sup>60)</sup>, czasem przez powtórzenie w warjancie pierwszego ustępu lub ewent. jednego ze środkowych w obrębie części, co jednakże nie posiada jakiejś prawidłowości formalnej. Wyjątkowo jednolicie przedstawia się część ostatnia (IX), ułożona z kolejnych wymian ustępów instrumentalnych i wokalnych z tym samym materiałem, przyczem zjawiają się ustępy wokalne w coraz to nowych warjantach. Podejmowanie



przez ustępy wokalne naczelnego tematu instrumentalnego, rozwijanego następnie swobodnie, wskazuje na technikę dewizową<sup>61</sup>). Panuje więc naogół brak zamkniętej formy wokalne, jak arji lub ariosa, co może być uważane również za pewien dowód umiarkowania w stosowaniu form arji, niewątpliwie pod wpływem kierunków południowo-niemieckich<sup>62</sup>). Formę arji dwuczęściowej posiada jedynie solo basowe z koloraturą (p. wyżej), poprzedzone solem basowem o charakterze zbliżonym do ariosa. Odrębne znaczenie zajmuje w Litanji dwuczęściowa cz. VIII, złożona z fugatą, wprowadzanego w tym czasie pod wpływem włosko-wiedeńskiego, i homofonicznego ustępu, który to kontrast (także w tematach) jest znowu przejawem stile moderno (spotęgowanie wyrazu dramatycznego)<sup>63</sup>).

Litanja Szczurowskiego przedstawia formę niemal najpowszechniejszą w muzyce kościelnej z połowy XVIII. wieku, jeden z licznych rodzajów kantaty kościelnej zespołowej (ensemblowej). Przemawiają za tem wszystkie części składowe, jak: sola, duety, tercety wokalne, tutti, samodzielne ustępy instrumentalne, charakterystyczne fugato w ustępie przedostatnim, alternowanie ustępów wokalnych (solistycznych lub zespołowych) i instrumentalnych na wzór stylu koncertującego.

Z powyższych analiz przekonał się, że w zachowanych dwóch dziełach Szczurowskiego można stwierdzić przynależność ich do stile moderno około połowy XVIII. wieku z pewnemi przymieszkami włosko-wiedeńskich cech stile misto, przyczem można do pewnego stopnia rozróżnić cechy dawniejsze i cechy nowsze, jedne sięgające do początków XVIII. wieku, drugie zaś w połowę tegoż wieku. Rzeczą aż nadto zrozumiałą jest, że wykluczonem byłoby na podstawie dwóch tylko zachowanych utworów Szczurowskiego określić choć w przybliżeniu jego personalny styl i stanowisko w rozwoju muzyki kościelnej w Polsce, tem bardziej że z pośród zgórą trzydziestu kompozytorów polskich kościelnych, tworzących mniej więcej w 2. i 3. ćwierci XVIII. wieku, zaledwie dwóch — t. j. Pysrzyński i Szczurowski — mogło stanowić dotychczas przedmiot szczegółowszych badań, i to w szczytym zakresie z powodu zaginięcia wzgl. nieodnalezienia dotychczas wielu dzieł znanych tylko z zapisków archiwalnych. Wysoce prawdopodobnem wydaje się jednak, że Szczurowski należał do tych kompozytorów kościelnych, którzy — podobnie jak O. Damian Pijar i Pysrzyński a w przeciwieństwie do Górczyckiego i Maksylewicz — już wyszli poza czystą polifonię a cappella, przechodząc na teren kościelnej muzyki wokально-instrumentalnej z jej znanymi cechami stylistycznymi. W tym samym kierunku podąża nieco później Milwid i Dankowski, uprawiający — podobnie jak Szczurowski — również twórczość symfoniczną. Odnalezienie symfonij i partit Szczurowskiego, zapewne jednego ze starszych jeśli nie najstarszych polskich symfonistów posiadałoby znaczenie wielkie. Wobec istniejących w jego dziełach kościelnych wpływów południowo-niemieckich (wiedeńskich) możnaby przypuścić i na polu muzyki symfonicznej jego przyłączenie się do wczesno-wiedeńskiej szkoły symfonistów. Jest to jednakże tylko hipoteza. Jedno tylko zdaje się nie ulegać wątpliwości: że stile moderno w muzyce kościelnej polskiej około roku 1750, pielęgnowany zwłaszcza przez kompozytorów z muzycznych sfer jezuickich (Polska nie stanowi pod tym względem wyjątku), stał się już kierunkiem ugruntowanym przez większe i mniejsze talenty. Jego

zaczątki sięgają zapewne w czasy St. S. Szarzyńskiego (zm. po r. 1700); koniec jego fazy przejściowej już spowodu braku szczegółowych dat nie jest znany i zapewne nieprędko będzie mógł być ustalony. Rozwój muzyki polskiej XVIII. wieku aż do czasów pierwszych oper polskich, a więc pod koniec lat siedmdziesiątych, pozostaje nadal w sferze niejasności i domysłów, które tylko w znikomej części starają się usunąć niniejsze studia, utrudnione zaginięciem wielu dzieł, powstałych między rokiem 1730 i 1770.

## UWAGI.

<sup>1)</sup> Część pierwsza tej pracy ukazała się w „Polskim Roczniku Muzykologicznym” tom I, 1935, p. t. „Kasper Pyrszyński (1718—1758)”; także osobna odbitka.

<sup>2)</sup> Ks. St. Bednarski, Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce, Kraków 1933.

<sup>3)</sup> Tamże, Dodatek nr. IV, str. 494 i nast.

<sup>4)</sup> A. Chybiński, Przyczynki bio-bibliograficzne do dawnej muzyki polskiej, VI. Jacek Szczurowski, w „Przeglądzie Muzycznym”, Poznań 1929, nr. 11, oraz cenne wskazówki ks. St. Bednarskiego, udzielone listownie, cytowane w dalszym ciągu niniejszej pracy, za które i na tem miejscu składam Mu najserdeczniejsze podziękowanie.

<sup>5)</sup> Ks. St. Załęski, OC. Jezuici przy kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, Nowy Sącz 1896. — A. Chybiński, Z dziejów muzyki krakowskiej, w „Kwartalniku Muzycznym”, Warszawa 1913, r. II, z. I.

<sup>6)</sup> Ks. St. Bednarski, op. cit. str. 102.

<sup>7)</sup> A. Chybiński, „Kwart. Muz.”, 1913, str. 31—32.

<sup>8)</sup> A. Chybiński, Trzy przyczynki do historii muzyki w Krakowie w I. połowie XVII. wieku, w „Pracach Polonistycznych”, Warszawa 1927.

<sup>9)</sup> Ks. St. Bednarski, op. cit. str. 440.

<sup>10)</sup> Podobne stosunki panowały w sąsiednich Czechach.

<sup>11)</sup> A. Chybiński w „Kwartalniku Muzycznym”, 1913.

<sup>12)</sup> Bliższe szczegóły o Grabowskim i innych muzykach i kompozytorach jezuickich przyniesie osobna moja praca.

<sup>13)</sup> Rekopisy Biblioteki Ossol. we Lwowie: 24 II, 100 II, 567 II i 3816 I.

<sup>14)</sup> Dzieje Muzyki polskiej, str. 155.

<sup>15)</sup> Daty te są podane tu po raz pierwszy.

<sup>16)</sup> A. Chybiński w „Przeł. Muz.” I. c., na podstawie rkp. 571 Bibl. Baworowskich we Lwowie.

<sup>17)</sup> Rkp. 24 II Bibl. Ossol. we Lwowie.

<sup>18)</sup> Archiwum T. J. Pol. 37. p. III nr. 84 — według łaskawej informacji ks. St. Bednarskiego.

<sup>19)</sup> W „Przeglądzie Muz.” 1929, I. c.

<sup>20)</sup> Rkp. 24 II w Bibl. Ossol.

<sup>21)</sup> Według łask. informacji ks. St. Bednarskiego na podstawie wypisków z Arch. T. J. Pol. 37, Catalogus Primus Prov. Maioris Pol. a. 1770, p. 111. nr. 84.

<sup>22)</sup> Na podstawie informacji ks. St. Bednarskiego oraz rkp. 3816 I Bibl. Ossol. (Dispositio Personarum Maioris Poloniae, k. 6).

<sup>23)</sup> Podaję tytuły i tonacje (o ile są wpisane w inwentarzu) utworów.

<sup>24)</sup> Wydał je A. Chybiński w pracy: Do bibliografii dawnej muzyki polskiej, w „Przeglądzie Muzycznym”, Poznań 1929, nr. 11.

<sup>25)</sup> Por. Liber usualis missae et officii, Romae-Tornaci (1923), str. 6, kol. 1.

<sup>26)</sup> W rkp. powrót I części jest wskazany słowami „Da capo ad signum finis”.

<sup>27)</sup> P. Griesbacher, Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. Renaissance und Verfall, Regensburg 1913, str. 243 i n.; K. G. Fellere, Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Paderborn 1929, str. 66; O. Ursprung, Katholische Kirchenmusik, w E. Bückena „Handbuch der Musikwiss.”, Potsdam 1931, str. 230.



- 28) Griesbacher, str. 65.  
 29) A. Moser, Die Violinskordatur, w „Archiv f. Musikwissenschaft“, 1919, str. 580.  
 30) Tamže, str. 576—577.  
 31) O. Ursprung, str. 234.  
 32) R. Lach, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, str. 38.  
 33) Griesbacher, str. 222 i n.  
 34) K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg (1929), str. 341.  
 35) Griesbacher, str. 222 i n.  
 36) Griesbacher, str. 153 i n.  
 37) Ursprung, str. 234.  
 38) Fellerer, Grundzüge, str. 60.  
 39) W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, Lipsk 1911, str. 11.  
 40) Ursprung, str. 232.  
 41) Griesbacher, str. 192 i n.  
 42) Fellerer, Grundzüge, str. 65—66 i Ursprung, str. 230.  
 43) Griesbacher, str. 191.  
 44) Fellerer, Palestrinastil, str. 187.  
 45) Ursprung, str. 230.  
 46) Griesbacher, str. 296 i n.  
 47) Ursprung, str. 230.  
 48) Fellerer, Palestrinastil, str. 341.  
 49) H. L. Eichborn, Das alte Clarinblasen auf Trompeten, Lipsk 1894, str. 8 i 10.  
 50) H. Stute, Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem ital. Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts, 1929 (dyssert.), str. 22.  
 51) Eichhorn, str. 38.  
 52) Stute, str. 21—22.  
 53) Tamže, str. 11—12.  
 54) Tamže.  
 55) Fellerer, Grundzüge, str. 66.  
 56) Ursprung, str. 230.  
 57) A. Orel, Die katholische Kirchenmusik 1600—1750, w „Handbuch der Musikgeschichte“ G. Adlera, Frankfurt 1924, str. 461.  
 58) Fellerer, Grundzüge, str. 66.  
 59) Griesbacher, str. 243.  
 60) Ursprung, str. 231.  
 61) Tamže, str. 230.  
 62) Tamže, str. 233.  
 63) Fellerer, Grundzüge, str. 66.
-

*Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).*

## *Dwa listy X. Sebastjana Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego.*

W Zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie znajdują się dwa listy krakowskiego kanonika katedralnego X. Sebastjana hr. Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego. Jeden z listów prosi o pośrednictwo Kurpińskiego do Franciszka Lessla, najprawdopodobniej o zwrot wypożyczonych z archiwum wawelskiego muzykaljów staropolskich<sup>1)</sup>, drugi list rzuca pewne światło na stosunki muzyczne Krakowa około r. 1820.

### 1.

Pour Monsieur Kurpiński Compositeur et Directeur de la  
Musique

a son logis

(pieczęć lakowa z herbem sygnetu)

16 Aug. — 819 Warszawa

Przyłączam bilet do JMCi P. Lessla, którego niewiem gdzie szukać, bądź WMM. P. Dobr. łaskaw uczynić, żeby się do Niego dostał, czy przez Siebie, czy posławszy mu przez kogo. Napisałem tak, iżby zrozumiał, że depozyt oddać potrzeba, choćby inną drogą, iak przyjacielską.

Ale gdyby przyszło upominać się sądownie, zamawiam sobie radę y pomoc WM. Pana Dobr. y ieszcze życzyłbym sobie przed wyjazdem moim z Nim widzieć.

Teraz oświadczając wysoki szacunek y poważanie, zawsze mię Jego przyjaźni polecając.

Seb. Hr: Sierakowski  
(dalej nieczytelne skróty).



## 2.

Dn. 1 Sierp: -820 Kraków.

Monsieur.

Doświadczam czulej dogodności mojemu sercu, kiedy mi się wydarza sposobność przypomnienia mię szanowney przyjaźni WM. P. Dobrodzieja y oświadczenia mu, jak go wysoce poważam y szanuję.

Tę sposobność podaje mi JM. Pani Campi ze swoim Mężem, z którym sama chce swoją Ojczyznę odwiedzić a Mąż ją poznać. Talent JM. Pani Campi, znany powszechnie, bydz musi y WM. Panu Dobrodziejowi. Pragnie z nim w Warszawie się produkować, a potem w Lublinie, w miejscu swojego urodzenia. Spodziewa się najpewniejszą znaleźć pomoc w Osobie WM. Pana Dobrodzieja, który z Antreprzyą wszelkie ułatwienie będziesz Jey mógł sporządzić. Cudzoziemka w swoim kraju, powinna by u publiczności znaleźć względy. A jak my cieszymy się posiadać WM. Pana Dobrodzieja, który wielu talentem swoim przechodziś cudzoziemców, tak y współziomkom Jey miłą bydz powinna chluba z osoby, która swoim także talentem wiele Włoszek przechodzi.

Za nią tedy prozbę moją zanoszę WM. Panu Dobrodziejowi w zupełney ufności przyjaźni Jego, a z mej strony wzajemną przy wyznaniu szczerego przywiązania y poważania.

WM. Pana Dobr. życzliwym y najniższym  
sługą

Sebe. Hra: Sierakowski

(dalej nieczytelne skróty).

Nasze Towarzystwo Muzyczne, utrzymuje się dość dobrze. W krótkce zakładamy Szkołę Muzyczną na czterech Ubogich, z klasy Obywateli. JM. Państwo Campi byli na Akademii popisowey miesięczney y nie ganili.

## UWAGI.

<sup>1)</sup> Lessel wypożyczył 6 mszy Górczyckiego (por. Słownik muzyków polskich W. Sowińskiego, Paryż 1874, str. 132).

*Dr. Adolf Chybiński, prof. Uniw. (Lwów).*

## *Dwa listy Kazimierza Kratzera do Józefa Sikorskiego.*

Załączone tu listy krakowskiego kantora i organisty katedralnego, Kazimierza Kratzera, do warszawskiego badacza historii muzyki polskiej Józefa Sikorskiego (1815—1896) są mimo licznych błędów rzeczowych i historycznych cennymi dokumentami do historii odrodzenia dawnej muzyki polskiej i zainteresowania dla niej. Na końcu listów oraz relacji Kratzera o dawnej muzyce wawelskiej podaje wyjaśnienia i sprostowania mylnych informacji Kratzera.

### 1.

Wielmożny JM. Wać Pan Józef Sikorski  
Ulica Alexandria Nr. 2773 w Warszawie

Wiel. Panie Dobrodzieju. Zadosyć czyniąc żądaniu Pana codziennie wpatruję się w księgi mnie zostawione i znalazłem 1. mo Mszy Gorczyckiego kompletnych kilka, 2. do Andrzeja Paszkiewicza kompletną iedną i Graduałów kilka, Księ. Bartłomieja Pekel Mszy kilka<sup>1)</sup>. Ten pierwotnie był karmelitą bosym a później sekularyzował się i był magistrem Kapele Rorantystów i był kompozytorem wielu śpiewów w kape: Roran: -4 to A. Rath także Prebend. kaplicy Rorant<sup>2)</sup>.

Idzie teraz tylko o to, jaką drogą i w jakim formacie mam ich Panu przesłać. Jest (to) żmudna i zawiła praca bo niektóre są kontraaltem i kontrabasem pisane i trzeba je transponować na zwykły klucz altu i Basu.

Zostając z głębokim Uszanowaniem oczekuję rychłej odpowiedzi. Byłoby dobrze gdybyś Pan pisał do X. Biskupa Łętoskiego aby nie odmówił swego świadectwa Własnoręcznych podpisów pomienionych Autorów które się znajdują w księgach u mnie będących<sup>3)</sup>.

1. Sierpnia 1856.

Kratzer Kazimierz Stary.



## 2.

Do Wielmożnego Józefa Sikorskiego

w Warszawie.

Wielm. Panie, stosując się o ile tylko można do żądania Pańskiego najpierw oznajmiam o Proboszczach Kaplicy Rorantystów. Pierwszym Proboszczem tejże Kaplicy był Stanisław Zajac z Pabianic, z którym korespondowała królowa Anna, ale z dzieł jego nie ma żadnego śladu. Umarł roku 1602, jak nadgrobek świadczy. Po nim byli: Sob. Felsztyn, Pekel, Rath, którzy byli poprzednikami Gorczyckiego i Zieleniewicza i Andrzeja Paszkiewicza Karmelity bosego w Krakowie, który po sekularyzacji był Proboszczem<sup>4)</sup>. Z tych 4 ksiązek, które Pan widziałeś, wypisałem starannie i kompletnie: 1. Mszą Andr. Paszkiewicza z Roku 1669, jedną Bartłom. Pekel z Ro: 1669. Grzeg: Gorczyckiego dwie Msze z Ro: 1662<sup>5)</sup>. Dwie Msze Zieleniewicza z Ro: 1724<sup>6)</sup>. Jedne z tych w Partiturze. Co się zaś tyczy kształtów dawniejszych nut i sposobu pisania, tego nie chcę robić, aby nie byłem posądzonym o niewiedomość lub nierzetelne odkopiewanie, ale na to miejsce mogę się przysłużyć parą kartek z tychże ksiązek, które Pan zna, bo pewien jestem że po mojej śmierci nikt nie będzie miał chęci takowe przepisywać. Na tem kończę moją pierwszą Relację oczekując dalszych żądań Pańskich zostając z winem uszanowaniem.

Kraków 10 września 1856.

Kratzer.

Do wyżej wydanego listu do J. Sikorskiego dołączył Kratzer następującą relację o życiu muzycznym Krakowa, stanowiącą uzupełnienie do jego pamiętnika, opartego na opowiadaniach jego ojca, również kantora wawelskiego, Franciszka Ksawerego Kratzera; pamiętnik ten wydałem (z rękopisu Biblioteki Baworowskich we Lwowie) w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1928, r. IV, z. 2 i nast. Relacja Kazimierza Kratzera dla Józefa Sikorskiego brzmi następująco:

Józef Zygmuntowski, jeden z dyrygujących muzyką, którą utrzymywali Jezuici przy Kościele św. Piotra w Krakowie, po skasowaniu tychże, ożeniwszy się osiadł w okolicach Krakowa na jakiejś wiosce czyli folwarku i tam założył szkołę muzyczną dla młodzieży obojej płci, ucząc na klawicembale (bo jeszcze fortepianów nie znano w Krakowie) i na Instrumentach smyczkowych. Szkoła ta niedługo istniała, bo surowe obchodzenie się z uczniami i nieodpowiednie wynagrodzenie za jego pracę nieodpowiadały jego zamiarom. Jednak kilka indywiduów wyszło z jego szkoły, niejaki Zagórski, skrzypek doskonały, Zawada wyborny basetlista, Kwiatkowski fletrowersista i kilku innych, którzy potem po różnych dworach wielkich panów miejsca przyjmowali, bo dom Xiędza kanclerza Przerembskiego utrzymywał muzykę nadworną, której przewodniczył Zagórski uczeń

Zygmuntowskiego. Starosta Prażmowski przyjął Zawadę do swej muzyki będąc sam doskonałym skrzypkiem i co dziwniejsza, grał lewą ręką z przewrotnym strojem skrzypców i nota bene grał w całym znaczeniu tego wyrazu artystycznie. Kwiatkowski obok flautowersu grał na violadamor bardzo przyjemnie i śpiewał do tejże dosyć ładne utwory własnej kompozycji. Niejaki Stępalski także uczeń Zygmuntowskiego ożeniwszy się miał 3 córki, które sam wyuczył na waltorniach i dawał z niemi koncerty z różnym powodzeniem. Te wszystkie indywidua znałem osobiście w latach 1796 i później. Po rozpięczeniu szkoły Zygmuntowskiego nieboszczyk Wacław Sierakowski hrabia kanonik katedralny krakowski, który wiele lat przeżywszy w Rzymie nadzwyczajny lubownik muzyki powziął myśl utworzenia Szkoły śpiewu i na ten koniec zobowiązał Ojca mego na ówczas nauczyciela dyszkantystów przy kościele katedralnym krakowskim, aby obok obowiązku kościoła przyjął obowiązek nauczania śpiewaków na wyższą skalę pod dyktando samego hrabiego i zabrał Ojca mego z całą rodziną do swego domu, to jedynie dla uformowania szkoły sprowadził Ojciec mój niejakiego Jana Lang, Metra do klawicembału, dla prowadzenia solmizowania harmonicznie śpiewów. Więc nas Jana Szczurowskiego, Antoniego Kulińskiego, siostrę moją Magdalenę Kratzer, Stanisława Kosteckiego i mnie podpisanego, jako najwięcej obiecującego z powodu nadzwyczajnego daru natury i czystości gładkiego i giętkiego głosu zaprzęgnięto w równi z drugimi i po kilka godzin dziennie zajmowano, a temczasem sprowadzono z Rzymu wiele oratorjów w włoskim języku, w partyturach, te natychmiast kazał hrabia rozpisywać, sam zaś tłumaczenie na język ojczysty układał i głosy śpiewne textował, aby treść rzeczy najdokładniej wydeklamowaną była. Takim to trybem muzyka ciągle z największą starannością postępując prędko pożądaný skutek przynieść musiała, w przeciągu 3 miesięcy już 4 oratorja do eksekwowania były gotowe, a następne brano do nauczania; aby zaś całe przedsięwzięcie odpowiedziało chęciom Hrabiego, sprawione były wszystkie instrumenta i inne utensylja potrzebne i lokal do przedstawiania zrobić odpowiednim, przeznaczona była sala wielka o 50 oknach dla publiczności a dla śpiewających w ścianie głównej oddzielający inne pokoje kazał zrobić dwoje drzwi równych w kształcie i te były przeznaczone dla śpiewających. Ponieważ oratorja te nie mogły być teatralnym sposobem przedstawione, więc Hrabia ułożył tem sposobem: książeczki oddzielnie były wydrukowane, przedstawiające rzecz, a proza zastępywała recytatywa przyakompanjowane z klawicymbałem albo z całą orkiestrą a po tych następowały arie, duetia i całe chóry według myśli autora. Książeczki takowych oratorjów nazwane były kantatami i rozdawane były łącznie z biletami gościom zaproszonym na przedstawienie, gdy już było wszystko urządzone, robiono poprzednio próby, a gdy się Hrabia przekonał że wszystko idzie doskonale, przeznaczył dzień i godzinę wieczorem do reprezentacji, a to wszystko własnym kosztem, bez najmniejszej pretensji. Śpiewający śpiewali z nut przed sobą na pulpitych leżących w sukienkach zwykłych bez kostjumów, ale schludnie i stosownie do wieku,



bo partje główne śpiewały dzieci od lat 10 do 18 lat dobrane z muzyki kościelnej a reszta śpiewała w komplecie za temi łącznie z orkiestrą. Takowe reprezentacje były co 14 dni przedstawiane i to najwięcej w dni jesienne i zimowe, przy dostatecznym oświetleniu, w czasie przedziału przedstawienia roznoszono gościom a szczególnie damom ciasta, cukry, owoce i lody, co oznaczało zupełne zadowolenie Hrabiego i całej publiczności, a bywało czasem więcej 200 set osób widzów. Publiczność składała się z pierwszych domów, kanoników, prałatów, i obywateli Krakowa. Orkiestra płacona była za każdą próbę po zł. 2, a za reprezentację po zł. 3 za każdy raz i konsolację. Takowe zabawy trwały lat kilka i dotrwały do roku 1787, do czasu bytności króla Stanisława Poniatowskiego, w przejeździe swoim przez Kraków gdzie tenże Monarcha zaszczycił swoją bytnością zaproszony na jedną taką kantatę, co służyć może za świadectwo niniejszego opisanego. Pomnik w domu tem, w salonie gdzie się odbywały opisane kantaty, wystawiony z czarnego marmuru z wizerunkiem królewskim, na pamiątkę bytności jego. Po spowszechnieniu takich zabaw przejął się Wacław Sierakowski do innych zajęć dla dobra ogólnego krajowego, a szczególnie miasta Krakowa, co w innem miejscu opisanem będzie. Po śmierci ś. p. Hra: Sierakowskiego Wacława brat jego Sobeſtjan Sierakowski kustosz koronny odziedziczył owe kantaty, których była dosyć znaczna biblioteka, bo ich było do 150, a wszystkie w najlepszym porządku, każda w osobnym futerale ze wszystkimi głosami i oddzielną partyturą. Takowy zbiór deponował Sobeſtjan Sierakowski w bibliotecę XX. Franciszkanów dla pamiątki łącznie ze wszystkimi instrumentami, ale nieszczęście ognia w ro: 1850 wszystko pochłonęło, razem z kościołem i biblioteką i częścią klasztoru. Niniejszy Pamiętnik spisałem w Ro: 1856, ja świadek i czynny członek, w roku życia mego 84-tym, Kazimierz Kratzer. Darui Łaskawy Panie nieforemnemu pisanu, bo oczy i ręka wypowiadały mi swe posłuszeństwo“.

Bliższe objaśnienia niektórych nazwisk i faktów znajdziemy w wyżej wspomnianym pamiętniku Kratzerów oraz w pracach Sowińskiego, Polińskiego i Dr. Reissa.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Bartłomiej Pękiel nie był księdzem, jak wykazał w swej dysertacji (rkp.) X. Dr. Hieronim Feicht; por. również jego artykuł o B. Pękielu w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1925, r. I, z. 10, 11 i 12. — Wobec tego notatka o „Karmelicie bosym“ nie odnosi się do Pękiela, lecz Paszkiewicza, który istotnie był Karmelitą (ok. 1670), nie był jednak kapelmistrzem kapeli rorantystów (por. mą pracę „Notatki biograficzne o przełożonych kapeli rorantystów w XVII stuleciu“, w „Kwartalniku muzycznym“, Warszawa 1911, r. I, z. II, str. 142—146).

<sup>2)</sup> Laurentius Ratti, kompozytor włoski, nie był prebendarjuszem kapeli rorantystów (por. mą pracę „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu“, cz. II, w „Przeglądzie muzycznym“ Warszawa, 1911, r. IV, z. 17—18 i nast.); powód zaliczenia go do tej kapeli przez Kratzera leży w tem, że utwór Rattiego „O Domine Jesu“ znajduje się w jednym z ma-

łych rękopisów archiwum wawelskiego razem z utworami polskich kompozytorów (J. Radomski, Andrzej Paszkiewicz, J. Krener, Fr. Lilius i B. Pękiel).

<sup>3)</sup> Nie wszyscy wymienieni kompozytorowie są podpisani własnoręcznie na wymienionych przez Kratzera utworach. Odnosi się to tylko do Gorczyckiego, lecz nie do każdej jego mszy.

<sup>4)</sup> Mylnie oczywiście są informacje Kratzera, że wymienieni tu muzycy należeli do kapeli rorantystów; Kratzer opiera swe błędne przypuszczenia na tem, że dzieła ich były istotnie śpiewane przez kapelę rorancą na Wawelu. Rorantystą był jedynie X. Maciej Zieleniewicz (por. mą pracę „Nowe materiały do dziejów król. kapeli rorantystów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu“, w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera“, Lwów 1925, odbitka, str. 14—16).

<sup>5)</sup> Że w tym roku G. G. Gorczycki jeszcze prawdopodobnie nie żył, że zatem wspomniane w liście Kratzera msze z datą „1662“ nie mogą być jego mszami, na to wskazałem już dawniej (por. mą pracę „Grzegorz Gerwazy Gorczycki. I. Życie, działalność, dzieła“, cz. I, odbitka z „Muzyki kościelnej“, Poznań 1928, str. 5 i nast., 43 i nast., gdzie prostuję również twierdzenie błędne A. Polińskiego, „Dzieje muzyki polskiej“, str. 151).

<sup>6)</sup> Nie jest pewnem, czy wymienione „dwie msze“ są utworami M. Zieleniewicza, który w swych kopjach zamieniał (podobnie jak później Kratzer) nazwiska kompozytorów, jak to udowodnił w swej dysertacji o B. Pękielu ks. Dr. H. Feicht.



*Dr. Henryk Opieński (Morges).*

## *Z korespondencji Mieczysława Karłowicza.*

Z korespondencji mej z Mieczysławem Karłowiczem, która obejmowała okres czasu od 1899 roku (t. j. od chwili kiedy rozstaliśmy się po półtorarocznem, bliskim, obcowaniu w Berlinie) aż do jesieni 1908 r., znaczna (wcześniejsza) jej część zginęła niestety w czasie moich licznych wędrówek. Zachowane szczęśliwie sześć listów, które ogłaszam poniżej, mają to specjalne znaczenie, że określają stosunek Karłowicza do ówczesnych poczyniń muzykologicznych na niewdzięcznym terenie Warszawy, dając pozatem wyraz goryczy Karłowicza wobec sfer rządzących ówczesnem artystycznem życiem Warszawy.

1.

Lipsk, 10 maja 1907.

Leplaystr. 10, II l.

Kochany Panie!

Bardzo się cieszę, że uformowanie sekcji naukowo - muzycznej jest już rzeczą dokonaną; za moich czasów <sup>1)</sup> szło to nader opornie: po kilkakrotnej nagonce w pismach zgłosiła się jedna jedyna osoba, objawiając nieprzymuszoną wolę przystąpienia do sekcji, a i to... kobieta. Jakże tu było zrobić wybory do zarządu? Złożyło się więc projekt do szafy z aktami, gdzie go Pan może z pomocą p. Anastazji lub p. Kowalskiego oglądać.

Ponieważ koledzy moi z Komitetu <sup>2)</sup> w sposób nader serdeczny i stanowczy zaprotestowali przeciwko ustąpieniu mojemu z Komitetu, zdecydowałem się więc pozostać, zwalając wyrzuty sumienia, jakie mię trapiły, na barki całego Komitetu. Ale nowych urzędów <sup>3)</sup> serjo sumienie nie pozwala mi przyjmować; niech więc Panowie mi wybaczą i poszukają kogoś na miejscu, ktoby miał ochotę do pracy i wiarę w jaśniejszą przyszłość życia muzycznego Warszawy (tej wiary mam niestety b. mało).

A teraz do sprawy, o którą Panu idzie. Stosownie do życzenia Pańskiego widziałem się z Drem Heussem i wynikiem tego widzenia się są następujące wskazówki:

1) W Warszawie mogłaby być utworzona t. zw. „Ortsgruppe“, posiadająca swój zarząd i mogąca przyjmować członków własnych; opłatę tych członków określa zarząd „grupy“.

2) Koniecznym warunkiem dla założenia „Ortsgruppe“ jest obecność w danym mieście przynajmniej sześciu członków I. M. G.<sup>4)</sup> (NB. Zaglądaliśmy z Drem Heussem do spisu i przekonaliśmy się, że w Warszawie jest obecnie tylko 2 członków: Tow. Muzyczne i... F. Starczewski.

3) Jeżeli grupa sześciu członków I. M. G. zapragnie utworzyć „Ortsgruppe“, to winna jest zawiadomić o tem albo Prof. Kretschmara, albo Dra A. Heussa (Gautsch b. Leipzig, Oetzscherstr. 100 N. II I.), poczem niezwłocznie może zacząć istnieć i działać.

Mojem zdaniem sekcja koniecznie powinna jako „Ortsgruppe“ do I. M. G. przystąpić; a zrobić to można bez trudu, zobowiązując członków zarządu sekcji, ażeby zapisali się na członków I. M. G.; wydatek 20 mk. rocznie nie obciąży chyba zbyt nikogo. Dodaję tutaj, że rok I. M. G. rozpoczyna się w październiku i że formalność zapisu zredukowana jest do posłania 20 mk. pod adresem Breilkopfa i Härtla w Lipsku. — Za to otrzymuje się obydwu wydawnictwa stowarzyszenia.

Oto wszystko chyba. — Jeżeli się wyłonią jakie kwestje, chętnie służę, jako zwykły członek sekcji (na którego raczy mię Pan zapisać) do wszelkiego pośrednictwa.

Kończę, przesyłając uścisk dłoni i pozdrowienia

Pański

M. Karłowicz

Objaśnienie. Sekcja naukowa przy warszawskim Tow. Muz. stała się, w myśl informacji Karłowicza, od roku 1908-go tak zwaną „Warszawską grupą M. T. M.“ i jako taka (z wyliczeniem członków zarządu) figurowała w spisie międzynarodowych grup na okładce każdego numeru: *Zeitschrift der I. M. G.* W związku z tym faktem warto zaznaczyć że ani Karłowiczowi, podającemu swe informacje, ani mnie ogłaszającemu przynależność sekcji warszawskiej do I. M. G. nie przeszło przez głowę że była to kwestja bezprawa wobec władz rosyjskich. O istotności owego bezprawa dowiedziałem się przypadkowo dopiero w roku 1911-ym na kongresie I. M. G. w Londynie — kiedy jedna z przedstawioelek rosyjskiej muzykologii zapytała mnie, prosząc o odpowiedź wskazówki, jakich należy używać środków (czy protekcji) wobec władz w Petersburgu, aby pozwolenie na utworzenie Ortsgruppe otrzymać; muzykologowie moskiewscy — do których należała — nie mogli otrzymać pozwolenia na utworzenie grupy w Moskwie wobec prawa zabraniającego rosyjskim poddanym należenia do jakichkolwiek stowarzyszeń międzynarodowych.

Można sobie wyobrazić zdziwienie owej damy skoro się dowiedziała że istniejemy w Warszawie jako oficjalna „Ortsgruppe“ dlatego — żeśmy się nigdy żadnych władz o pozwolenie nie pytali. Swoją drogą był to albo szczęśliwy objaw patrzenia przez palce albo niedołęstwo, że publicznie afiszującą się sekcję naukową — która jako „polska“ figurowała



na kilku kongresach międzynarodowych i jako taka przez siedem lat istniała, władze rosyjskie w Warszawie nie niepokoily i tolerowały jej „bezprawną” egzystencję.

## 2.

Zakopane, 19. IX. 07.

Willa „Liljana”

Kochany Panie!

I te dawki „rajchmaniny”, które zażywam czytając „Kurjera”, wystarczają, ażeby wzbudzić we mnie cklive wspomnienie bagienka, z którego, jak mi się zdaje, na zawsze się wydostałem. Ani też więc winszuję, ani zazdroszczę Panu pobytu w tak zapowietrzonym środowisku. Od dni kilku mieszkam w „Liljanie”, gdzie mam wyborne warunki egzystencji. Siedzieć tu zamierzam kilka miesięcy, aż do ukończenia pewnej pracy. Potem pojadę na kilka tygodni „do Europy” posłuchać muzyki, wrócę jednak zapewne z powrotem do Zakopanego. „Echo” znajduje się u mnie, na Jasnej, i jest niestety tak „wohlverwahrt”, że tylko ja sam mogę za ewentualną bytnością w Warszawie zdjąć z niego zamki. Na razie więc nie będę mógł uczynić zadość życzeniu Pańskiemu.

Również i w sprawach wydawnictwa<sup>5)</sup>, o którym Pan wspomina, nie będę mógł obecnie nic zrobić. Środki moje wystarczają zaledwo na moje potrzeby, t. j. przeżycie i wydawnictwo moich rzeczy symfonicznych; tymczasem więc o obowiązkach „społecznych” w drobnej tylko mierze mogę pamiętać.

Za jaki miesiąc wyjdą moje „Powracające fale” (partytura i głosy). Zaraz po ich ukazaniu się prześlę Panu egzemplarz partytury. Korekty już na ukończeniu.

Zapewne koło Nowego Roku rozpocznę też druk „Odwiecznych pieśni”.

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia i uścisk dłoni  
Pański

M. Karłowicz

## 3.

Zakopane, 27 października 1907.

„Liljana”

Kochany Panie,

Zwlekąłem nieco z odpisaniem na list Pański, ażeby równocześnie z odpowiedzią przesłać Panu partyturę „Powracających fal”, a na transport z Berlina musiałem długo wyczekiwać. Nareszcie przed kilku dniami nadszedł, natychmiast więc posłałem Panu egzemplarz partytury.

O działalności Pańskiej wiem z gazet i szczerze życzę powodzenia nowej orkiestrze<sup>6)</sup>. Bardzo wdzięczny jestem Panu za

poczciwą chęć wykonania moich rzeczy, muszę jednak wyznać, że różne stare blizny po ranach, które mi Warszawa zadała, nader dotkliwie dotychczas mi dokuczają, a myśl, że różne R.....manowskie psiaki po Kurjerach będą brudnymi łapami grzebać w moich utworach, przejmuję mię ohydą. Z tego to powodu radbym pozostać zarówno sam, jak i z moimi kompozycjami zdala od Warszawy, przynajmniej dopóki licha jakieś nie zmiecie z powierzchni R.....mana i jego nasienie (co daj Boże!). —

Cudnie tu jest w Zakopanem. Jesień tegoroczna wynagradza hojnie za wszystkie słoty letnie. Już blisko od miesiąca nie było deszczu, słońce świeci ciągle, ciepło jest jak w lecie. Świeżo odbyłem wycieczkę czterodniową, spędzając noce w napół otwartym szałasie. W nocy był mróz, lecz tęgie ognisko pozwalało przedrzemać i przemarzyć noc bardzo mile. Góry, spowite w ciszę jesienną, zyskały jeszcze na piękności z powodu żółknięcia i zczzerwienienia traw.

Za miesiąc lub sześć tygodni wyruszę do Niemiec ażeby posłuchać trochę muzyki; potem tutaj powrócę.

Kończąc, ślę serdeczne pozdrowienia  
i proszę o pamięć

Pański  
M. Karłowicz

4.

Kraków, Hotel Centralny  
18 maja 1908.

Kochany Panie,

Rezultat moich czynności<sup>7)</sup> zna Pan już z wysłanej wczoraj depeszy. Pocięgę sprawił mi jedynie Bandrowski<sup>8)</sup>, który bez długich ceregieli protest podpisał. Zeleński dużo gadał, nie chciał szybko powziąć decyzji, tak iż drugi raz przychodzić musiałem, wreszcie o d m ó w i ł, motywując decyzję tak mniej więcej: „Ja się o „Starą Baśń“ upomnę jeszcze przez adwokata, a jeżeli to nie pomoże, to wówczas sam napiszę do Rajchmana, że do protestu się przyłączam“.

Co głowa — to rozum.

Lalewicz bawi w Londynie i dopiero w końcu tygodnia ma powrócić. Bandrowski kładł nacisk na to, żeby protest wysłany był do wszystkich lwowskich pism jednocześnie, gdyż jeżeli jedno z pism ogłosi go wcześniej, to inne nie zechcą go drukować. Ponieważ egzemplarzy jest dość, może więc Panowie zechcą do rady Bandrowskiego się zastosować i rozesłać protest do wszystkich gazet lwowskich, nie pomijając i mniej poczytnych.

Jutro jadę do Zakopanego i niecierpliwie czekać będę na wiadomości o proteście.

Sciskam dłoń Pańską  
M. Karłowicz.



U w a g a wydawcy. Do tego listu dołączony był następujący tekst protestu w układzie Karłowicza (o ile się nie mylę, tekst ten przed opublikowaniem został w kilku miejscach zmieniony):

(Tekst protestu):

W chwili, gdy brutalna dłoń pruska zaciska na rodakach naszych nowe pierścienie gwałtu i gdy wszyscy, co myślą po polsku, szukają środków obrony i odwetu, niżej podpisani pragną zaprotestować przeciwko działalności instytucji, która stała się w znacznej mierze placówką prusko-niemiecką w życiu muzycznym Warszawy. Mówimy tu o Filharmonji Warszawskiej.

Instytucja ta, utworzona tak znacznym kosztem, mogła być odegrać w podźwignięciu warszawskiego życia muzycznego olbrzymią rolę. Nie tylko jednak, iż jej nie odegrała, lecz zdołała zdemoralizować publiczność, karmiąc ją blichтром lub zabawą jarmarczną, potrafiła znieprawić i zmusić do służenia sobie cały odłam krytyki muzycznej, umiała wreszcie — co najsmutniejsze — zagasić resztkę interesu, jaki społeczeństwo nasze miało dla żywej muzyki polskiej.

Natomiast stała się filją berlińskiego biura koncertowego Wolffa i dała Warszawie za jego pośrednictwem cały szereg kompozytorów, kapelmistrzów i artystów cudzoziemskich, przeważnie niemieckich, których narodowość usłudźni reporterzy okrywali w płaszczyk czeski, tyrolski i t. p. Słyszała nawet Warszawa utwór polakożerego krytyka berlińskiego — Pawła Ertla.

Przeciwko prowadzeniu instytucji polskiej w ten sposób niżej podpisani zakładają energiczny protest i proszą inne pisma o jego powtórzenie.

Mieczysław Karłowicz.

Ludomir Różycki.

## 5.

(Krótki list na bilecie wizytowym).

Kochany Panie, Wyczytałem dzisiaj w „N. Reformie“, że protest ukazał się w „kilku“ dziennikach warszawskich; niecierpliwie więc wyczekuję wieści, jakie będą jego konsekwencje. Czy „Kurjer Warszawski“ odmówił wydrukowania? Czy i jako ogłoszenia nie chcieli w „Kurj. W.“ protestu przyjąć? Proszę o wiadomości. Posyłam list Niewiadomskiego — może go Pan dołączy do „archiwum“ protestowego.

Ślę serdeczne pozdrowienia  
Pański

M. Karłowicz.

Zakopane, 26 maja 1908

Sienkiewicza 27.

Zakopane, 17. X. 1908.  
Sienkiewicza 27.

Kochany Panie!

Z „Nowej Gazety“ (której całkiem przypadkowo stałem się odbiorcą) wiem, iż Pan do Warszawy powrócił; rzucam tedy tych parę słów do Pana, gdyż pragnąłbym mieć od Pana nieco wiadomości o sytuacji, jaka obecnie po ustąpieniu „wielkiego herszta“ z Filharmonji, w warszawskim świątku zapanowała. Szczerze wdzięczny będę za słówko wiadomości w tej mierze, a to tembardziej, że w ostatnich czasach miałem z Warszawy wiadomości tylko przez pisma. Czy zabawi Pan przez całą tę zimę w Warszawie? Czy projekty zagraniczne nie dojdą do skutku? Wyczekiwałem Pana w Zakopanem, ale na próżno. Zresztą latem pogoda była tutaj fatalna; dopiero późna jesień oddała to, czego lato poskapiło.

Wykończyłem latem kompozycję, która nosić ma tytuł „Smutna opowieść (Preludja do wieczności)“; obecnie znowu siedzę nad większą pracą<sup>1)</sup>. Chyba nie potrzebuję dodawać, że i „Smutna opowieść“ i to, co obecnie piszę, będzie na orkiestrę.

Niezadługo, bo 4-go grudnia będę produkował rzeczy moje w Wiedniu. Chybiński jest tak pocziwy, że chce przyjechać. Druk „Odwiecznych pieśni“ przewlókł się strasznie skutkiem powierzenia sztychu firmie wiedeńskiej. Jak tylko rzecz się ukaże, zaraz egzemplarz partytury Panu prześlę.

Kończąc, łączę serdeczne uściśnienie dłoni

M. Karłowicz

Był to, o ile się nie mylę, ostatni list jaki pisał do mnie Karłowicz. Partyturę „Odwiecznych pieśni“ otrzymałem w parę tygodni po jego odebraniu. A w cztery miesiące później Karłowicz padł ofiarą tragicznej katastrofy pod Kościelcem.

#### UWAGI.

<sup>1)</sup> Oznacza to lata kiedy Karłowicz był dyrektorem Tow. Muzycznego w Warszawie t. j. 1905—1906 roku.

<sup>2)</sup> Komitetu Towarzystwa Muzycznego, którego Karłowicz po ustąpieniu z dyrektorstwa pozostał członkiem.

<sup>3)</sup> Prosiłem Karłowicza o przyjęcie członkostwa zarządu nowotworzącej się sekcji.

<sup>4)</sup> Internationale Musik-Gesellschaft.

<sup>5)</sup> Chodziło tu o subwencję na wydawnictwo Kwartalnika muzycznego; projekt tego wydawnictwa mógł być urzeczywistnionym dopiero w 3 lata później.

<sup>6)</sup> Była to orkiestra złożona z sił fachowych, która istniała blisko przez rok; dała kilka koncertów symfonicznych w sali Ratuszowej i w sali Doliny Szwajcarskiej — oraz grywała przez jeden sezon letni na „Dynasach“.

<sup>7)</sup> Karłowicz podjął się zbierania w Krakowie podpisów na proteście przeciwko działalności A. Rajchmana.

<sup>8)</sup> Bandrowski Aleksander, słynny śpiewak operowy.

<sup>9)</sup> Mowa o „Dramacie (epizodzie) na maskaradzie“.



*Helena Windakiewiczowa (Kraków).*

## *Z dziejów satyry ludowej.*

Wobec braku u nas zbiorów rękopiśmiennych czy drukowanych pieśni popularnych z przed XVII w., a zresztą i późniejszych aż do zbiorów XIX w., czerpanych z tradycji ustnej ludowej, jest rzeczą trudną trafić na ślad pieśni, które tabulatury XVI i XVII wieku podały nam tylko w formie wzmianki tytułowej lub parafrazy melodyjnej. Uprzysiężenie skarbów zawartych w tabulaturach wieku XVI<sup>1)</sup> lub XVII<sup>2)</sup>, otwiera nowe pole poszukiwań, których pomyślnie rezultaty umożliwiają ustalenie chronologii pieśni i grup pieśniowych. Poszukiwania w materiale pieśniowym w zakresie uzupełnienia danej wzmianki w tabulaturach są z wielu względów interesujące, tak, że częstokroć fakt odnalezienia tekstu staje się celem ubocznym wobec zagadnień związanych z przetwarzaniem się tekstu, który od tyłu lat wpłątany w pamięć popularną wydał całe grupy podobne, zatracając po części treść własną. Odnosi się to spostrzeżenie równie do słów i melodji. Grupy pieśniowe zauważono oddawna; już O. Kolberg wskazywał na grupy obrzędowe i terenowe, a nie jest bezcelową pracą nad wykryciem pierwowzoru takiej grupy<sup>3)</sup>. Przy takich badaniach nawet hipotezy są korzystne i powoli prowadzą do rozwikłania zagadki.

W toku innych prac napotkałam kilka fragmentów i całych pieśni, objaśniających teksty z tabulatur: jedną pieśń „Idzie szewczyk po ulicy” z tabulatury organowej Jana z Lublina i dwie inne „Jechał chłop do miasta” i „Duda” z tabulatury w bibl. miejskiej w Gdańsku (Ms. 4022) z roku 1640.

1. „Jechał chłop do miasta” w pełnym tekście znalazłam w zbiorze „Pieśni, tańce i padwany”, który to zbiorek wydawca<sup>4)</sup> oznaczył jako pochodzący z pierwszej połowy XVII w. (około 1617). Wersyj mamy tam dwie, łacińską (nr. 32) i polską (nr. 33). Treścią ich jest przygoda chłopca, który w drodze do miasta zgubił babę, a żak ją znalazł na gościńcu. Teksty tej satyrycznej piosenki, wobec dostępnego przedruku prof. Wierzbowskiego, podamy w skróceniu, które do przeprowadzenia porównań z tekstem ludowym są potrzebne. Melodja z tabulatury gdańskiej według transkrypcji Dr. M. Szczepańskiej, opiewa:

## „Jechał chłop do miasta“.

Je - chał chłop do mia - sta je - - - chał chłop do mia - sta,  
Spa - dła mu z woza nie - wia - sta Spa - dła mu z woza nie - wia - sta.

Pod melodią dajemy tekst<sup>5)</sup> z „Pieśni i Padwan“ który, jak widzimy przystaje doskonale do 6-taktowej formy okresu. W takcie 2 i 5-tym należy tylko dać dwie nuty ćwierciowe zamiast półnuty (f). W całości zaś należy zastosować bisowanie 1. i 2. wiersza, który to sposób śpiewania jest w ludowej pieśni pospolity, wobec formy dwuwierszowej. Koloryt melodii oddaje dobrze żalosno-humorystyczną treść słów; nagłe przejście do f-moll (mała tercja *as* ilustruje wyrażenie groteskowo-smutny wypadek. Dalszy tekst ze zbioru Wierzbowskiego opiewa (nr. 33 Taniec o chłopie — po polsku<sup>6)</sup>):

„Jechał chłop do miasta, spadła mu z wozu niewiasta  
Obejrzał się po chwili, ale niewiasta w mili.  
Dawał ci kopę zaraz, kłoby mu niewiastę znalazł.  
Powiedziano mu o niej, zaraz się wrócił do niej.

Wyrwał się z szkoły żaczek, nalażł ją nieboraczek.  
Wrócił się po nią wozem, dobił ci jej powrozem.  
Czemużeś nie wołała, kiedyś z wozu spadała.  
Jakożem miała wołać, tyś nie mógł koniom zdołać“.

Następuje zwada:

„Byś była dobra żona, siedziałybyś ty doma,  
Siedziałybyś ty doma, patrzący wrzeciona“...

Wreszcie się godzą; przepiwszy zarobione grosze wracają do domu:

„Dzieci ich witali, oni się wymawiali,  
Mówiąc żeśmy się popili, pieniądze pogubili“.

Całość liczy wierszy leoninowych 38; każdy kolon wiersza jest 7- rzadziej 6- i 8-zgł. Właściwie po polsku należałoby je pisać jako dwuwiersz, prototyp formy krakowiakowej. Wersja powyższa jest swobodną parafrazą wiersza „Vexit ad urbem“, liczącą wierszy 12 leoninowych. Powyższa wersja była, jak widać, powszechnie śpiewaną według melodii notowanej w tabulaturze gdańskiej. Oprócz jednak tej, udało nam się odszukać w zbiorach Kolberga wersję śpiewaną w Poznańskim w Gościeszynie od Rakoniewic. Cała pieśń liczy tu trzy czterowiersze, lub 6 dwuwierszy 8-zgł. (jeden 6-zgł.) i prócz pierwszych dwu dwuwierszy treść jest zepsuta, nawet mało zrozumiała.

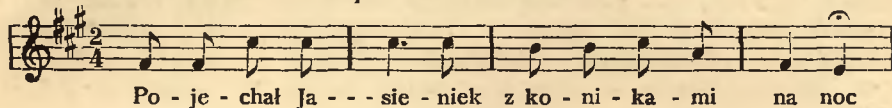
O. Kolberg Lud. XII, 457:

Jechał chłop do miasta,  
Spadła mu z wozu niewiasta,  
Oglądał się chłop po chwili,  
Ona leży o pół mili.....



Melodję do tej pieśni daje O. Kolberg według pieśni „Konik zмок i ja zмок” (Lud. IX, nr. 62), inną niż z tabulatury, ale w rytmie krakowiakowym ( $\frac{2}{4}$ ) co w istocie zaznacza małopolskie pochodzenie tekstu. Pieśń przedstawiająca wątek jazdy, której następstwem zguba, jakiś zawód czy dekonfitura, to obojętne „okazuje się rozgałęzioną po całej Polsce. Niektóre mają początek identyczny, jak: „Jedzie chłop ze młyna” (O. Kolberg, Mazowsze III, 453). Inne mają nawet wątek melodyjny podobny, jak np. Kurpiowska pieśń: Pojechał Jasieniek

Ks. Skierkowski — Puszcza Kurp. cz. II. z. III. nr. 758.

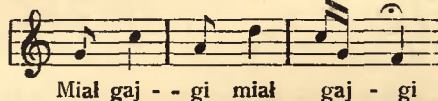
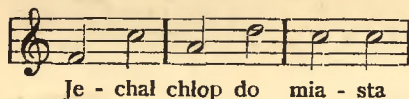


Tego samego wątku są pieśni: Pojechał chłop do lasu, Pojechał chłop do młyna, Pojechała niewiasta, Jechała niewiasta z kogutkiem do miasta<sup>7)</sup>.

Druga pieśń z tabulatury gdańskiej „Duda” łączy się z pieśnią o Chłopie, melodją jednej z kilku wersji ludowych, która najniespodziewaniej wykazuje w drugiej części trzytakt identyczny z początkiem melodji o Chłopie:

Mel. tabulat.

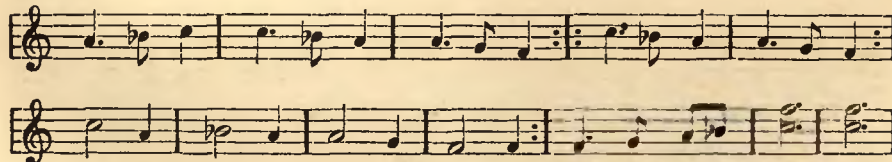
Duda. — O. Kolberg, „Lud” XIII, nr. 338



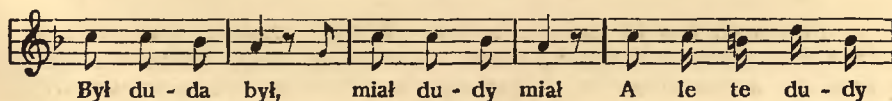
Mamy tu klasyczny przykład jak ustna tradycja płacze wszelkie dobro przyswojone. Czasem wyraz podobny, wątek treści, wywołuje echo melodji „nawet bardzo wyraziste, jak to widzieliśmy w pieśni kurpiowskiej „Pojechał Jasieniek”.

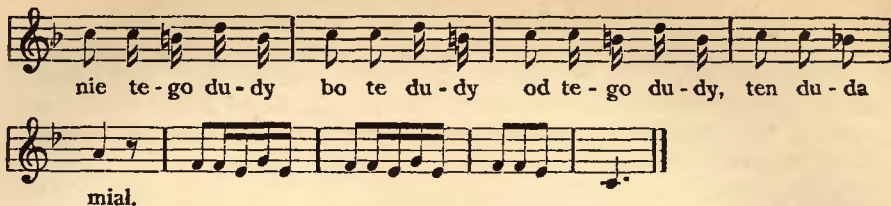
Ale wróćmy do tekstu Dudy. Otóż druga spostrzeżona przez nas wersja ludowa, kujawska („Lud” IV, Cz. II. nr. 260) jest tematycznie powtórzeniem początkowej frazy melodyjnej „Dudy” z tabulatury gdańskiej. Dajemy naprzód tekst z tabulatury<sup>8)</sup> (pierwsze 12 takt. bez rep.):

Duda.

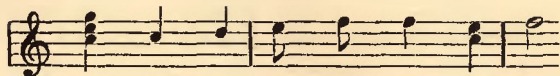


i tekst pieśni kujawskiej: O. Kolberg, Lud IV, nr. 260:





Porównując obydwa teksty melod. odnosimy wrażenie że melodia tabulatury lutniowej jest parafrazą piosenki kujawskiej. Drugi i trzeci takt melodji tabulatury jest motywem dosłownym pieśni „Był duda, był”. Przygrywkę zakończającą odnajdujemy również w melodji lutniowej bez typowego finału na tercje *e-c* przerobionym na kadencję *e-f* toniczną.



Przechodzimy do pieśni trzeciej: „Idzie szewczyk po ulicy, szydełka niosąc”. Melodja i wiersz pierwszy tekstu słownego z tabulatury organowej Jana z Lublina (ok. 1540 r.)<sup>9)</sup>, utwór Mikołaja z Krakowa:

Cho - dzą se - wcy  
I - dzie szew-czyk  
po u - li - - cy no - - są no - zyk w rę - ka - - wi - - cy - - -  
po u - li - - cy szy - deł - ka nio - sąc - - -

Ponieważ jest to pieśń z bardzo odległych czasów, zachowała się ona wśród ludu w formie zlepków dowolnych. Tekst właściwy, który jednak da się rozpoznać na podstawie formy wiersza, ma wiele wstawek,



zakończenie zaś w wierszu sześćożgłoskowym doczepiono na podstawie podobieństwa treści (o zabitem zwierzęciu) z innej współczesnej pieśni: „Jedzie chłop do młyna, zdechła mu kobyła“ (Kolberg, Mazow. III, 453). Poniżej dajemy cały ten tekst według Kolberga, Mazowsze IV, od Mławy ,nr. 429:

1. „Boże, bądź miłościw!  
nie daj mnie Boże, na tych psów sewców złości<sup>11)</sup>.
2. Chodzą sewcy po ulicy  
noszą nożyk w rękawicy.
3. Bo to tylko łążą od domu do domu,  
I pytają się, czy nie zdechło co komu.
4. Dowiedzieli się, o półtorej mili,  
tam zdechły chłopom kobyły.
5. U kowala na dole  
leżą ci już dwie kobyły.
6. Jedna gniada, druga łysa  
Jedna wcoraj, druga dzisiaj.
7. A pies i sewc jednej myśli,  
do tej łysej najprzód przyszli.
8. Pies za skórę,  
I sewc za skórę.
9. Sewcyk z wierzchu, pies od spodu,  
bo nie chcieli cierpieć głodu.
10. Sewcyk na psa pomrukuje,  
ze mu skórę bardzo psuje.
11. A mój piesku, sary, bury,  
nie psuje mi aby skóry.
12. A mój sewce  
kiej mi się jeść chce.
13. A mój piesku, naści chleba,  
bo mnie skóry trzeba.
14. Bo będę miał ze skóry rzemienie,  
a z kopytów grzebień,  
a ze łba latarnię,  
z poślada safarnię,  
a z grzywy sitka,  
to będzie kobyła wszystka.

Z tekstu powyższego pieśń o szewczyku tworzyłyby dwuwiersze 8-zgł. t. j. 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, i nieco zepsute co do formy wiersze 12 i 13. Pozatem są to dowolne wstawki przygodnego śpiewaka, jak to wskazuje 6 ostatnich wierszy, które są dosłownie wzięte z innej mazowieckiej (od Radzymina) pieśni, której mamy parę wersji, a użytki ze skóry kobilej są ich jedyną treścią.

Co do adaptacji odszukanego tekstu do utworu z tabulatury Jana z Lublina, to ponieważ jest on osnuty na melodji pieśni „Szewczyk idzie po ulicy“ jak zaznaczono, nic nas nie zmusza do podłożenia słów zaraz na początku utworu. Temwięcej wobec faktu, że wiersz jest wyraźnie trocheiczny i nadaje się jedynie do melodji w takcie 3/4 czyli do

drugiej części melodji z tabulatury, będącej właśnie w tym takcie. W myśl tego spostrzeżenia w przykładzie powyżej podanym umieściliśmy dwuwiersz tekstu mazowieckiego Kolberga począwszy od 3. taktu części na 3/4, i to dopiero rozpoczynając śpiew dominantą a, jak to jest u nas w ludowych melodjach typowem.

W zakończeniu tej notatki dodamy, że wszystkie trzy omawiane tu pieśni należy uważać jako wytwór miejskiego zmysłu satyrycznego. Satyra stanowa, drwiąca z chłopa, rzemieślnika, muzykanta, dudy, szlachcica drażkowego, pysznącego się genealogją („mój ojciec był wojewodą, bo woził wodę”), rzadziej z księdza i żaka, to utwory bruku; może możnaby wskazać na utwory żakowskie. Po upływie lat, przedostają się wprawdzie piosnki te w sfery wiejsko-ludowe, ale, równie jak erotyk XVII w., ulegają przetworzeniu i okazują nieraz trudne do rozwikłania teksty. Tak się ma rzecz co do pieśni „Jechał chłop do miasta”, nie jest to opowieść wiejska, ale zjadliwe drwiny z chłopa — może żakowskie — któremu żak płata figle i na śmiech go wystawia w swej satyrze. Również „Dudy” są konceptem jakiegoś muzyka miejskiego na dudziarzy wiejskich. W Poznańskim śpiewają drwiąco: „I ja duda i ty duda, oj obaj my dudzi, A komu my zagrajemy, kiej nima nam ludzi, ej ludzi”.

I trzecia pieśń o szewcach „Szewczyk idzie po ulicy” pełna złośliwych wycieczek na rzemieślników i ich chciwość. Koncept żakowski wyczuć można w delikatnej paraleli szewca z psem: „Pies za skórę, i sewc za skórę”, jak śpiewa pieśń mazowiecka. Tematy muzyczne zaś okazały, że trzy omówione tu pieśni łączą się (wraz z innemi jeszcze) w całą grupę starszych, mniej więcej XVI-wiecznych pieśni satyrycznych, rozpowszechnionych wśród ludu.

W Krakowie, w maju r. 1933.

## UWAGI.

<sup>1)</sup> Prof. Dr. A. Chybiński: „Tabulatura organowa Jana z Lublina”, Warszawa 1911 — 14.

<sup>2)</sup> Dr. M. Szczepańska: „Z folkloru muzycz. XVII w.” Kwartalnik muz. 1933.

<sup>3)</sup> Prof. Dr. L. Kamiński, Polski Rocznik muzykolog. 1935.

<sup>4)</sup> Teodor Wierzbowski, Pieśni, tańce, padwany XVII w., Warszawa 1903.

<sup>5)</sup> O. Kolberg, Lud IV, Nr. 215, 177 etc.

<sup>6)</sup> Nr. 33a: „Vexit ad urbem semina, rusticus cum femina” mniej koniecznym nam się zdaje do porównań.

<sup>7)</sup> Dr. Szczepańska podaje w swej pracy te cztery pieśni, jednak bez zaznaczenia wspólnego wątku.

<sup>8)</sup> W transkrypcji Dr. M. Szczepańskiej (j. w.).

<sup>9)</sup> Obecnie w zbiorach Akad. Um. w Krakowie.

<sup>10)</sup> Transkrypcja Prof. Dra Z. Jachimeckiego: Muzyka Polska. Część I, str. 21.

<sup>11)</sup> Zmiana sewca na liczbę mnogą i szydełka na nożyk jest pospolitą przy tradycji ustnej zmianą akcesorjów.



Ks. Władysław Skierkowski (Imielnica - Płock).

## O niektórych tańcach kurpiowskich.

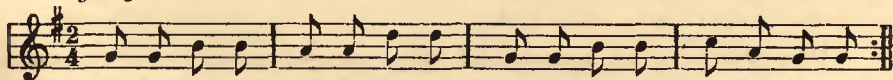
W pracy swej p. t. Muzykalność ludu kurpiowskiego, w „Kwartalniku muzycznym“, 1933, nr. 17—18 (str. 44—47) zajmowałem się m. in. także tańcami kurpiowskimi, a mianowicie powolniakiem, konikiem, okrągłakiem, wyrwasem i olendrem, jako formami tanecznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu. Tu pragnę dodać jeszcze szereg uwag uzupełniających, a ponadto wyszczególnić i opisać inne jeszcze tańce kurpiowskie.

Powolniak, o którym już pisałem w wyżej wymienionej pracy, jest najulubieńszym tańcem kurpiowskim, ale jednocześnie może najtrudniejszym do zanotowania, zwłaszcza co do taktu. Powolniak bowiem należy do tych niewielu ludowych utworów tanecznych, które mogą być wykonane zarówno w takcie parzystym jak i nieparzystym, „à double emploi“, a więc według prastarego zwyczaju. W wymienionej wyżej dawniejszej pracy nie podkreśliłem przez nieuwagę tej charakterystycznej cechy powolniaka, a jednak jest to bardzo ważna kwestja. Kurpiowie tańczą powolniaka na dwa „pas“. Można zatem podany w cytowanej mej pracy przykład 2a, mający tam takt 3/4, zamienić bez zmiany wartości nut na melodję w takcie 2/4 przedstawiając jedynie kreski taktowe (a więc np. z 4 taktów nieparzystych otrzymamy 6 taktów parzystych)<sup>1)</sup>.

Obok tańców zbiorowych wykonują Kurpiowie jeszcze tańce solowe, gdzie jedna lub dwie osoby występują. Takimi tańcami są: kozak, zajączek i żabka.

1. Kozak kurpiowski wykonuje się najczęściej przez dwie starsze osoby, mężczyznę i kobietę, którzy ująwszy się obiema rękami pod bok, skaczą to do siebie, to od siebie, czyniąc przy tem różne figury. Zabawa taka ma miejsce najczęściej w czasie wesela. Przy sprzedawaniu wianka panny młodej drużbom skacze kozaka tylko jedna kobieta, a wszystkie mężatki, ująwszy się za ręce w kółeczko, przytupują w takt muzyki:

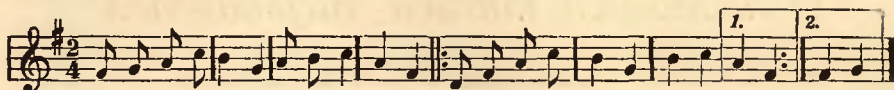
### 1. Allegro ♩ = 152.



Oj da-li ze w i-mie Bo-ze niech ji Pon Bóg do-po-mo-ze,  
Broń do bo-ku, broń do no-gi, broń o zia-nie, sa-ma w no-gi.

2. Zajączek nie jest tańcem wyłącznie kurpiowskim, znany bowiem jest także na terenie Mazowsza płockiego (np. w Sławęcinie), jednak tekst muzyczny poniżej podany, jest kompozycji kurpiowskiej (puszczańskiej). Nawiasowo dodaje, że oprócz tekstu podanego są jeszcze inne, które zamieszczę później w swej „Puszczy kurpiowskiej w pieśni“, w dziale osobnym o tańcach kurpiowskich. Zajączek jest wykonywany w sposób następujący: kobieta układa naprzód dwa równe kijki na podłodze w formie krzyża, potem ująwszy się pod boki skacze w takt muzyki tak, aby czubkiem lewej nogi dotykać pola w prawym ramieniu krzyża, a czubkiem prawej w lewym. Taniec ten wymaga dużej zręczności i wprawy:

2. *Adagio* ♩ = 116.



3. Z a b k a jest również tańcem solowym, jak poprzednie dwa. Niestety nie udało mi się zanotować sposobu jego wykonania, melodia tego tańca jest jednak następująca:

3. *Andante* ♩ = 152.



Oprócz powyższych tańców znana jest jeszcze u Kurpiów z a b a w a t a n e c z n a w m y s z k ę, gdzie młodzież tańcząca ustawia się w szeregi: z jednej strony dziewczyny, z drugiej chłopcy, pozostawiając pomiędzy sobą pewną przestrzeń, aby dziewczyna, grająca myszkę, mogła swobodnie biegać. Muzyka gra, dziewczyna ucieka do „dziury“, a chłopiec ją goni. W czasie tej zabawy wszyscy śpiewają następującą melodię:

4. *Presto* ♩ = 152.



Wreszcie przy tej sposobności kilka uwag o pasterskiej muzyce. Melodje pasterskie wygrywane na trąbach zaginęły. Jedną tylko udało mi się zanotować w Baranowie (pow. przasnyski) i tu ją podaje:



5. *Largo*  $\text{♩} = 69$ .

Wy - gu - nioj, chle - ba doj, o - kra - ski, kieł - ba - ski, ko - - pe joj.

Zaginęło bezpowrotnie wiele form tanecznych, jak polonez kurpiowski, kurp; niektóre jeszcze błakają się wśród Puszczan, zapomniane przez nich, jak np. kowal, ale trudno je spotkać. Młodzież ich już nie zna, starzy zaś niewszyscy pamiętają.

## UWAGI.

<sup>1)</sup> Do tańców zbiorowych możnaby uzupełniając zaliczyć jeszcze „żydówkę“, wykonywaną w formie polki, ale w tempie andante — oraz „owczarka“, który nie jest niczem innem, jak oberkiem, tańczonym zwykle przez starszych (tempo presto lub allegro; „tuniec“).

*Helena Windakiewiczowa (Kraków).*

## *Uzupełnienie do „Pentatoniki w muzyce polskiej ludowej“.*

Odnośnie do mej pracy p. t. „Pentatonika w muzyce polskiej ludowej“, wydanej w „Kwartalniku muzycznym“, 1933, nr. 17—18, pragnę wskazać na źródła, z których zaczerpnęłam przykłady melodyj dla rozdziału o pentatonice ditonicznej. Wszystkie pochodzą z dzieła Oskara Kolberga, dlatego przy cytowaniu tegoż nie podaję każdorazowo jego nazwiska. Przykład XXVII, Lud XVI, 191; prz. XXVIII, Lud, 143; prz. XXIX, Mazowsze IV, 149; prz. XXXI, Lud XVI, 167; prz. XXXIV, Lud II, 14; prz. XXXV, Lud, II, 52; prz. XXXVII, Mazowsze II, 184; prz. XXXVIII, Mazowsze III, 562; prz. XXXIX a, Mazowsze III, 121; prz. XXXIX b, Lud II, 80; prz. XXXIX c, Lud II, 4; prz. XXXIX d, Lud II, 30; prz. XLI a, Lud IV, 404; prz. XLI b, Lud XVI, 242; prz. XLI c, Mazowsze I, 95; prz. XLI d, Lud IV, 413; prz. XLI e, Lud I, 327; prz. XLII a, Mazowsze II, 370; prz. XLII b, Lud IV, 423; prz. XLII c, Lud IV, 416; prz. XLIII, Lud II, 56; prz. XLIV, Lud II, 1 i 44.

---



*Dr. Ludwik Bronarski (Fryburg szw.).*

## *Publikacje o Chopinie<sup>1)</sup>*

E. GANCHE: „Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie“. Paris, Mercure de France, 1935. 8°, str. 288. 4 ilustracje.

W ostatnich czasach kilka prac poświęcono chorobie Chopina i związanym z nią okolicznościom i problemom. Dr. M. Bordes wydał dysertację p. t. „La maladie et l'oeuvre de Chopin“ (Lyon 1932); w berlińskim czasopiśmie „Die medizinische Welt“ z 1934 r. (nr. 32 i 33) pojawił się artykuł dra J. Willms'a „Chopin und die Aerzte“<sup>2)</sup>; australijska pisarka, Dr. Keith Barry ogłosiła dłuższe studjum („Chopin and his fourteen Doctors“, Sydney 1934) o chorobie Chopina, E. Ganche zaś obszernie omówił ten sam temat w „Souffrances de F. Chopin“<sup>3)</sup>. Widocznie temat ten „wisiał w powietrzu“. Jest to zapewne w związku z nowym „żywiolowym pędem do biografii“, jaki w wielu najoświecieńszych krajach ujawnia się w ostatnim czasie, równocześnie z dążeniem do tego, aby „przez człowieka dochodzić do najwłaściwszego zrozumienia jego dzieła“<sup>4)</sup>.

Owiane szczerym entuzjazmem i gorącym umiłowaniem Chopina i jego dzieł pisma Ganche'a przyczyniły się niemało, wśród publiczności uprawiającej lekturę w języku francuskim, do obudzenia głębszego zrozumienia i żywszej sympatii dla rzeczy Chopina się dotyczących. Rozświetliły też niejeden problem z dziedziny „chopinologii“ i przyniosły niejeden szczegół nowy w dziedzinie biografii i badań nad twórczością Chopina. Ostatnio wydana książka ma być — jak się tego dowiadujemy z przedmowy — także ostatniem z Chopinianów Ganche'a. Żałować tego należy. Jest to zresztą czwarta już książka, jaką autor poświęca Chopinowi. Jak to sam zaznacza w przedmowie, wraz z drobniejszymi studjami, artykułami, broszurami i t. p. całość literackich prac jego o Chopinie objęłaby 6 tomów. Pisma Ganche'a zajmują zatem co do rozmiarów najokazalszą pozycję w literaturze chopinowskiej obok prac F. Hoesicka.

Przejdźmy do omówienia „Souffrances de F. Chopin“. Tutaj przede wszystkim nasuwa się pytanie, jak przedstawia się to „studjum medyczne“ Ganche'a w porównaniu z lekarską dysertacją dra Bordes'a). Książka Ganche'a, o wiele obszerniejsza, problemy traktuje szerzej i gruntowniej. Niektórym objawom choroby Chopina poświęca Ganche więcej uwagi, niż Bordes, (p. rozdziały p. t. „Anémie“ i „Schizoidie et psychasthénie“), o wiele dokładniej od niego przedstawia „proces patologiczny“, w rozdziale o terapeutyce i diagnozie uwzględnia szerzej historię medycyny, nadewszystko zaś o wiele szczegółowiej zajmuje się psychologią stosunku Chopina i George Sand. Mimo wszystko jednak praca dra Bordes, z której Ganche korzystał w niejednym, nie

straciła na wartości; ma zaś nad *essai* Ganche'a tę wyższość, że pisana jest zwięźle i przedmiot traktuje w sposób więcej systematyczny.

Studjum Ganche'a zajmuje się trzema problemami, ściśle ze sobą związanymi.

I. Już w portrecie pendzla Miroszewskiego dostrzega Ganche rysy świadczące o niebezpieczeństwie gruźlicy, w masce pośmiertnej<sup>6)</sup> zaś znaki dziedzicznego obciążenia patologicznego. W rozdziale „*Le processus pathologique*“ zbiera autor skrzętnie wiadomości, jakie o stanie zdrowia Chopina w ciągu jego życia zachowały się w jego listach, w pismach i korespondencji G. Sand i w innych świadectwach osób w bliskich z Chopinem pozostających stosunkach. Na podstawie tego materiału przystępuje w rozdziale następnym („*La thérapeutique et le diagnostic*“) do rozpatrzenia kwestji, jakie choroby dowodzą patologiczne objawy w życiu Chopina i stosowane przez lekarzy środki lecznicze. Jako zawodowy lekarz, Ganche traktuje kwestję z widoczną znajomością rzeczy. Naszkicowawszy historję leczenia gruźlicy w pierwszej połowie XIX-go wieku, wykazuje, że bez najmniejszej wątpliwości lekarze uważali Chopina za zrazu skłonnego do suchot, potem za zagrożonego niemi, a wreszcie za ulegającego tej chorobie, i że leczyli go w odpowiedni, i jak na owe czasy zupełnie uznania godny sposób. „Wszystkich środków terapeutycznych, jakich ówczesna wiedza mogła dostarczyć, użyto dla ratowania młodego artysty“ (str. 196). Autor występuje przeciw uznaniu u Chopina suchot gardłanych (dr. Bordes, 1. c., str. 33, nie wyklucza tej możliwości), opierając się na tem, że Chopin nie zwracał się o poradę do specjalistów tej choroby, a z drugiej strony lekarze nie stosowali żadnych środków, któreby pozwalały przyjąć tę chorobę u Chopina. Poza tem diagnoza sformułowana przez Ganche'a jest ta sama, jaką postawił dr. Bordes: Chopin uległ przewlekłej gruźlicy włóknistej płuc, której siedliska nie można sprecyzować, a do której w ostatnich miesiącach przyłączyła się — jak to często bywa w podobnych wypadkach — choroba serca.

II. Nie ulega oczywiście najmniejszej wątpliwości, że wątki organizm Chopina, częste i poważne przypadłości w jego stanie zdrowia i fizyczne cierpienia były źródłem cierpień moralnych, jużto bezpośrednio, jużto pośrednio, przez nadmierną wrażliwość i czułość, jaką w nim wyrobiły. Nie wydaje mi się jednak słusznym pogląd Ganche'a, jakoby życie Chopina było jednym długim męczeństwem fizycznym i moralnym, zresztą starannie ukrywanem i stoicznie znoszonym (str. 7). Poza kilku szczególnie krytycznymi okresami w jego życiu, Chopin prawdopodobnie nie zdawał sobie sprawy z niebezpieczeństw, jakie mu groziły, niema też w nim nic hipochondryka, który ustawicznie myśli tylko o swem zdrowiu i trwożliwie unika wszystkiego, coby mu zaszkodzić mogło (por. niżej uwagi o książce Murdocha). Z drugiej strony Chopin łatwo zdawał się godzić z ograniczeniami, na jakie słabe zdrowie go wystawiało. A więc np. nie zdaje się go to wiele kosztować, że brak sił nie pozwala mu jako pianiście zdobywać sobie tysięcznych rzesz; jemu uznanie, podziw, cześć elity wystarczy i jest nawet najwłaściwszą dla niego, najpożądniejszą formą sławy.

Podobnie ma się rzecz z jego stosunkiem do kobiet. Ganche ustawicznie podnosi idealny charakter erotyki chopinowskiej. „Miłość, to dla niego wymarzone, czyste uwielbienie“ (str. 15). W jego „porywach miłosnych przewagę mają pierwiastki duchowe“ (str. 18). W stosunku do G. Sand „przywiązanie duchowe wyprzedziło zażyłość i szybko wzięło górę nad fizycznym pociągami“ (str. 30, por. też str. 222, 259, 267). Za tem idzie, że Chopin „odczuwał lekką odrazę do rzeczy zbyt bliskich naturze fizycznej“ (str. 15), że jest mało



skłonny do „mariage de la chair“ (str. 58; por. też str. 94, 221, 267, 269). Wobec tego jednak czy można przypuścić, aby Chopin, kiedy został „skazany“ na wyłączną miłość duchową (str. 77), rzeczywiście tak wiele z tego powodu był cierpiał (por. str. 96)?

Nie wiem zresztą, na czym autor opiera pewność, z jaką mówi o wspomnianem „skazaniu“ i jego przyczynach fizjologicznych (str. 77—78, 96, 210, 267). Świadczeń wystarczających nie mamy w tym względzie. Fakt zaś przytoczony przez S. Rocheblave'a, a powtórzony przez Hoesicka (II [1927], 101), o ile jest autentyczny — przemawia przeciw temu. Dr. Bordes przyjmuje „frugalité des émotions“ (l. c., str. 24) w okresie po Majorce, więc ich całkowicie nie wyklucza. Z drugiej strony, Ganche jako lekarz, skłonny jest do udzielania, zbyt wielkiego wpływu na charakter i postępowanie człowieka czynnikom fizycznym. Przecież w kwestji, jaką się obecnie zajmujemy, pierwszorzędne znaczenie mają także inne jeszcze czynniki, zwłaszcza odziedziczone dyspozycje moralne i wychowanie, które u Chopina z pewnością немало wpłynęło na scharakteryzowany powyżej jego stosunek do kobiet.

Również w osądzeniu postępowania pani George Sand Ganche zbyt wielki nacisk kładzie na „fizjologję“. Dla Lelji wcale zresztą nie jest czuły. Nazywa ją istotą amoralną, która nie tylko życie prowadziła rozwiązłe, ale jeszcze z lubością rozłaczała swe przygody miłosne, przed całym światem (str. 30—31 i 239), z cynizmem i bezwzględnością analizowała wady, braki i słabości swych kochanków, sama zaś po mistrzowsku umiała przedstawiać się zawsze w najkorzystniejszym świetle i oczyszczać z wszelkich zarzutów (str. 31, 56 i 75). Na str. 57 nie waha się autor nazwać jej naturą grubą i wulgarną. A jej sławny list, w którym G. Sand zapytuje W. Grzymałę o radę przed ostatecznem wzięciem Chopina w posiadanie, nazywa słusznie odrazę wzbudzającym, wstrętnym, fenomenalnym, monstualnym (str. 32, 57, 59 i t. d.), godnym ladacznicy (str. 56)!

Ale całą niemoralność czy amoralność pani Sand wyprowadza autor z naukowo stwierdzonej (w rozprawie pani L. Vincent p. t. „G. Sand et l'amour“) anormalności w jej fizjologii. „To upośledzenie pozwala nam należycie zrozumieć najważniejsze postęпки tej genialnej kobiety i dostarcza nam poważnego usprawiedliwienia dla jej rozluźnionych obyczajów. Ona... zmuszona jest folgować tej zmorze, która ją porywa z przemożną siłą“ (str. 213). Ależ to znaczy poprostu, że należy ją uważać za nieodpowiedzialną za swe postęпки! Tu Ganche stanowczo idzie za daleko. Anormalność fizyczna pani Sand tłumaczy autorowi także jej dziwną mieszaninę zalet i wad, jak również kontrasty w jej naturze (str. 59 i 214).

Stosunkowi Chopina z G. Sand poświęca Ganche cały przedostatni rozdział („Psychophysiologie de G. Sand et de Chopin“) i znaczną część 2-go („Anémie“). Główny nacisk kładzie przytem na obronę powieściopisarki przed zarzutami. Ganche podnosi nawet we wstępie, że „definitywnie rozświetlił problem stosunków Chopina z G. Sand, który dotąd był niejasny i niezrozumiały i wywołał niesłusznie tyle sądów fałszywych i obrażających dla powieściopisarki“. Ganche ma tu zapewne przedewszystkiem na myśli dowód, jaki przeprowadza na str. 79—94 dla wykazania, że od czasu gwałtownego kryzysu w stanie zdrowia Chopina na Majorce G. Sand była mu tylko opiekunką, „matką“, garde-malade'ą. Ale na tym punkcie zgadzają się mniej więcej wszyscy biografowie Chopina. Poza tem „obrona“ tego rodzaju jest dość zbyteczna, skoro sam Ganche przedtem stwierdza, że pierwsze miesiące pożycia Chopina

z G. Sand zrujnowały mu zdrowie zupełnie (str. 76—77; to samo twierdzi zresztą także i dr. Bordes, l. c., str. 14 i 24).

Zmianę, jaka nastąpiła w usposobieniu G. Sand względem Chopina po jego chorobie na Majorce, uzasadnia Ganche — poza wyczerpaniem fizycznym Chopina — znowu jej „psychofizjologią”. Korzystając z cytowanej już powyżej pracy pani Vincent, autor stwierdza, że G. Sand już „dziesięć lat wcześniej marzyła o doświadczeniu miłości wolnej od pierwiastka zmysłowego, wyrażającej się w samym tylko uwielbieniu duchowym” (str. 246; mowa o fragmencie powieści „La Marraïne”). Chopin stał się idealnym, wymarzonym przedmiotem takiej miłości. W dodatku okoliczności składały się na to, że z jej „przyjaźnią” dla Chopina nastąpiło „ustatkowanie się” w jej życiu. G. Sand była zmęczona swymi bezskutecznymi próbami znalezienia szczęścia w miłości (str. 240), dzieci jej, podrosłe, tamowały swobodę jej ruchów, sytuacja materialna zaś wymagała wytężonej pracy (str. 241 nast.) — wszystko to sprawiało, że G. Sand nie miała ochoty, ani czasu, na nowe awantury miłosne.

Oto psychologiczne wytłumaczenie stosunku G. Sand do Chopina, stosunku, który trwał ośm lat i oznacza w jej życiu okres bardzo różny w porównaniu z okresem poprzedzającym<sup>7)</sup>. Oczywiście wartość Chopina jako człowieka i jako artysty ma także swoje znaczenie w tej metamorfozie. Ale uczucia jej dla Chopina z czasem mocno się zmieniły; rola matki i opiekunki jej się sprzykrzyła, nierówność usposobienia Chopina wciąż zapadającego na zdrowiu, zdenerwowanego i drażliwego, ją zmęczyła. „Związek bez spójni materialnej ani legalnej, bez życiowego interesu, musiał koniecznie zerwać się” (str. 253).

Co się tyczy tego zerwania, Ganche przytacza ustępy z mało znanego (po raz pierwszy w „Le Figaro” z 2-go lipca 1927 opublikowanego) listu, który G. Sand pisała na trzy miesiące przed śmiercią Chopina, a w którym czyni to cenne, zdaniem Ganche’a, wyznanie, że dawno przed ich rozejściem się ona powoli pracowała nad rozluźnieniem węzłów przyjaźni (oczywiście jedynie z uwagi na dobro Chopina!), starając się o to tylko, aby zerwanie stosunku nastąpiło bez silnych wstrząszeń (str. 231 i 233). Ganche dopatruje się w wydaniu „Lukrecji Floriani” pierwszych „saperskich” robót, zmierzających do podminowania przyjaźni G. Sand z Chopinem. Tę „dyplomatykę” zatem jaką znakomita powieściopisarka okazała w „łowach” (p. wspomniany wyżej jej list do Grzymały, pisany u wstępu do jej połączenia się z Chopinem), tę samą zastosowała i dla pozbycia się swojej „zdobyczy”. Jeżeli jednak zważymy, w jak bezwzględny, szorstki, nieraz brutalny nawet sposób pani Sand pozbywała się swych „przyjaciół”, gdy ci jej się sprzykrzyli lub stali się niewygodni, uznać trzeba, że same wyżej wspomniane dyplomatyczne metody, stosowane względem niewygodnego Chopina, świadczą o jej rzeczywiście głębszych i delikatniejszych względem niego uczuciach przywiązania, a może jeszcze więcej szacunku, jaki dla niego odczuwać musiała.

III. W ostatnim rozdziale książki autor mówi o wpływie choroby i chorobliwości Chopina na jego muzykę. Na str. 258—259 stwierdza, że natchnienie kompozytora Ballad płynie z dwóch źródeł: jednym jest kraj rodzinny, ojczyzna, drugim — miłość idealna. W jakiej zależności Ganche stawia erotykę Chopina od jego „psychofizjologii”, widzieliśmy już powyżej. Względem patriotyzmu zaznacza, że cierpienie, jakim Chopina przejmowała myśl o zgębionej i krwią po powstaniu zbroczonej Polsce, było podniecane przez nadczułość jego nerwów i świadomość własnej fizycznej słabości, które doprowadzały Chopina do wybuchów wściekłości (accès de rage) np. w Etudzie rewolucyjnej lub w Preludjum d-moll, pełnych niesłuchanego rozmachu i potęgi. U Chopina



widzimy te bunt, jakie cechują człowieka słabego i nerwowego, który chce być silnym i czuje się rzeczywiście silnym pod wpływem idei i podniety genjuszu (str. 265—266). Że Chopina sztuka pianistyczna była w pewnych kierunkach zależną od jego słabej konstrukcji fizycznej i nerwowości, (niechęć do wielkich sal i tłumnych audytorjów, słabe uderzenie, i t. p.) — to jest też całkiem słuszną uwagą (str. 260 nast.). Zbyt wielkie natomiast znaczenie przypisuje Ganche (podobnie jak i dr. Bordes i Herzfeld) chorobie na wyrafinowanie, wykuintność, arystokratyczność charakteru Chopina jako człowieka i artysty (str. 266). Nie umiem też pogodzić ze sobą kilku ogólnych, zasadnicze nawet znaczenie mających sądów Ganche'a. Może to brak umiejętności koncentrowania myśli i jasnego ujmowania wywodów sprawia, że autor ten czasem wydaje się sprzecznym i niekonsekwentnym lub niezdecydowanym w swych sądach. Na wstępie rozdziału, którym się zajmujemy, Ganche powiada: „Żaden artysta nie ugiął się pod brzemieniem organizmu ustawicznie chorego i bezsilnego tak, jak Chopin”. (Jest to przesada, zarówno w stosunku do samego Chopina, jak i do porównania jego z innymi artystami. Przyp. tłum.) „Jego życie musiało być ciągłym następstwem buntów, albo rezygnacji i poddania się, albo upadku w walkach... W tych stanach wewnętrznych znalazł istotę (essence) swej twórczości muzycznej, jego duch był ukształtowany i kierowany przez zaburzenia w jego organizmie” (str. 257). Dalej na str. 259—260: „Słabość jego konstytucji fizycznej, jego nerwów, jego choroba tłumaczą wszystkie charakterystyczne cechy Chopina jako człowieka i artysty, zmienność jego usposobienia, męską dumę, gwałtowność niektórych jego wyrażen<sup>8)</sup>, impet myśli zapisanych w dziełach o szalonym rozmachu, a także kontrasty, uniesienia i nagłe upadki” i t. d. Sprawia to takie wrażenie, jakgdyby Ganche uważał dzieła Chopina za jakiś *journal intime* jego cierpień fizycznych i moralnych z tamtymi związanych. Jeżeli jednak „chorobliwość” jest podłożem, na jakim wyrasta twórczość Chopina, to czyż możliwe jest, aby dzieła jego nie były tą chorobliwością skażone, by były zawsze tak wznioste, czyste, tchnące zdrowiem, za jakie je Ganche podaje (str. 258)? Sprawa przedstawia się raczej w ten sposób: pewną morbidez<sup>9)</sup> można zauważyć w niektórych dziełach Chopina; w całości swej jednak twórczość Chopina jest rzeczywiście zbyt wielką, wzniostą i potężną, aby ją za odbicie walki kompozytora z fizyczną słabością i chorobą uważać można było. Ganche chorobliwości Chopina przeciwstawia naprawdę jego energję, dumę, odwagę życiową, szlachetność charakteru, umysłową tężyżnę (str. 9, 164, 186, 257—258, 275). Ale nie przekonywa. Zbyt bowiem wielką rolę przypisuje fizycznej organizacji i chorobliwym przypadłościom w procesie twórczym.

Gdy badamy dzieło jakieś lub twórczość pewnego artysty z danego, ściśle określonego punktu widzenia, skłonni jesteśmy zawsze nadawać zbyt wielkie znaczenie czynnikowi, na którym skupiamy naszą uwagę. Ganche nie wyszedł z tego niebezpieczeństwa obronną ręką.

W. MURDOCH: „Chopin. His Life“. London, J. Murray, 1934. 8<sup>o</sup>, str. XIII + 410. 15 ilustracji i 4 reprodukcje w tekście.

W. Murdoch, pianista australijski, który — jak się okazuje — jest także uzdolnionym pisarzem, wydał biografię Chopina, zapowiadając uzupełnienie jej w drugim tomie, poświęconym Chopinowi jako kompozytorowi, pianście i nauczycielowi. Będzie to zatem najobszerniejsza i zapewne najpoważniejsza monografia o Chopinie wydana w języku angielskim od czasów Niecks'a. Co jej

nadaje główną wartość, to wyzyskanie nowych materiałów, zebranych zwłaszcza w ostatnich wydaniach listów Chopina. Sama zasadniczo nowych materiałów nie przynosi, poza wyjątkami z listów nieznanymi jeszcze angielskim czytelnikom, bo nieobjętych w angielskim wydaniu, a tłumaczonych z wydania francuskiego. Pozatem opiera się Murdoch głównie na Nieckisie. Ale samodzielnie analizuje fakty i ich przyczyny, postęпки i ich motywy, źródła rozpatruje krytycznie (np. nie powtarza anegdot, których autentyczność wydaje mu się podejrzana, p. str. 46), problemy ujmuje głębiej. Sąd ma spokojny i trzeźwy, a styl jasny i prosty.

Mimo widocznej staranności i dokładności autora znajduje się w jego książce dość wiele szczegółów, które wymagałyby poprawek. Byłby ich Murdoch częściowo przynajmniej uniknął, gdyby mu znana była bliżej chopinowska monografia Hoesicka (wymieniona zresztą w bibliografii). Niektóre błędy są następstwem pomyłek w wydaniu listów Chopina. Obszerniej zajmować się tutaj temi błędami nie miałoby celu. Bardziej interesującą rzeczą będzie przedstawić zapatrywania Murdocha w kwestiach ważniejszych i szczególnie dyskutowanych w związku z biografią Chopina. Nie trafia do przekonania ogólny pogląd na życie Fryderyka. Co w niem najbardziej uderza autora, to fakt rzekomy, że życie to było samotne i nieszczęśliwe (str. VII). Ale Chopin przecie do wielkich „samotników“ nie należy! Z natury bardzo towarzyski, otaczany był wszędzie i zawsze przyjaciółmi; jeśli niewielu z nich przypuszczał do ścisłej intymności, i nie był zbyt skłonny do zwierzeń, to jednak i duchowo także nie był prawdziwie osamotniony. Co do szczęścia zaś, to zaznał go zapewne niewiele w życiu, a to trochę, które posiadał, było niekompletne; cierpiał także wiele, przechodził ciężkie kryzysy, fizyczne i moralne. Mimo to wszystko jednak Chopin nie sprawia wrażenia człowieka nieszczęśliwego. Dopiero ostatnie lata jego życia owiane są ciężką melancholią i przejmują tragizmem sytuacji. Poza tem nawet jego choroba, jak się zdaje, nie czyniła Chopina stale i głęboko nieszczęśliwym. Dzięki bujności życia duchowego, może dzięki iluzjom, do jakich chorzy na tuberkuły są łatwo skłonni<sup>9)</sup>, dzięki też częstym, dłuższym lub krótszym okresom polepszenia, Chopin wznosił się łatwo nad mizję swego stanu fizycznego, częstokroć tak opłakanego. Na str. 317 sam Murdoch przyznaje, że gdyby Chopin mógł być tylko kontynuować to życie, które mu w towarzystwie G. Sand upływało w spokoju i względem zadowoleniu, byłby umarł we wcale znośnych warunkach — tolerably happy.

Zbyt wielki nacisk Murdoch kładzie na lubowanie się Chopina w smutku i cierpieniu (str. VII), na „chorobliwe zamięłowanie w melancholji“ (str. 62, 76) i w samotności (str. 102, 127). Te objawy spotyka się u niego rzadko, odbijają się one w niewielu utworach i występują silniej tylko w pewnych szczególnie krytycznych momentach jego życia, np. w okresie miłości dla Gładkowskiej lub choroby na Majorce. Chopin „umysł miał wesoły, a serce tęskne“<sup>10)</sup>. Dlatego jego organizacja psychiczna przedstawia się normalnie jako harmonijna i zrównoważona. Ale Murdochowi nawet ten tak samorodny humor, jaki przebija w listach np. do Białostockiego, wydaje się podejrzanym, „nie odpowiadającym prawdziwej naturze młodego Chopina“ (str. 39).

Podnosząc kobiecość usposobienia Chopina, dodaje Murdoch, że tylko jeden rys posiadał prawdziwie męski, a to energję, z jaką umiał „targować się z wydawcami, że tylko na tym punkcie był samodzielnym i niezależnym. Tutaj autor jest niesprawiedliwy. Jeśli w kwestiach życia codziennego Chopin był nieporadny i często potrzebował pomocy innych, to jednak w przejściach moralnych wykazywał wiele nadzwyczajnego hartu i męskiej dumy. Sam autor



przyznaje mu na str. 81 *courage and grit*, co nie jest wybitnie kobiecą cechą, a w kompozycjach jego podnosi ich męski ton i charakter, ich potęgę, siłę, namiętność (str. 107, 144). Ostrożniej wyraża się Murdoch na str. 141: „Pozostajemy w wątpliwości co do tego, jak dalece, pod zewnętrznymi pozorami kobiecości, bił w nim puls męskości” i na str. 374: „W niektórych kierunkach nie można go uważać za mężczyznę”. Wogóle, autor mimo uwielbienia, jakim otacza Chopina, mimo sympatii, jaką dla niego odczuwa, wytyka śmiało i otwarcie to, co uważa za słabe strony i słabości charakteru Chopina (str. 4, 76, 374).

Staranie się autora o sąd obiektywny i sprawiedliwy występuje zwłaszcza w osądzeniu roli, jaką G. Sand odegrała w życiu Chopina. Dla długoletniej towarzyszkii Chopina nie jest pobłażliwy; nazywa ją „dziwną mieszaniną sępa i wampira” (str. 210), podnosi nieraz jej hipokryzję (str. 330, 334) i inne wady (str. 215 nast.), ale uznaje i dodatnie strony jej charakteru (str. 217, 246, 309). Kilkakrotnie zwraca uwagę na tendencyjność W. Karenina, głównego biografą G. Sand (str. 235, 337). Na str. VII—VIII tak się wyraża na temat stosunku Chopina do sławnej powieściopisarki: „Ona (G. Sand) wywarła zarówno najlepszy, jak i najgorszy wpływ na jego życie, bez zachęty i podniety z jej strony i bez dobroczynnej atmosfery koła jej kulturalnie wysoko stojących, znakomitych przyjaciół, Chopin nie byłby nigdy wzniosł się na tak wysoką artystyczną wyżynę. Z drugiej strony nie może ulegać wątpliwości, że jej zachowanie się względem niego przyspieszyło jego koniec”. Przedewszystkiem Murdoch zbyt wielkie znaczenie przypisuje temu, co Chopin zawdzięcza G. Sand ze względu na wprowadzenie go w sfery artystyczne (p. też str. 280 i 348). Chopin obracał się w kołach elity umysłowej i artystycznej przed poznaniem się z G. Sand (zresztą właśnie dzięki temu ją poznał); ona wcale nie wydobyla go z ukrycia, a on nie potrzebował jej opieki i patronowania mu w wielkim świecie intelektualnym Paryża. Chopin należał już doń oddawna i byłby w nim pozostał i z jego dodatnich wpływów korzystał bez przyczynienia się do tego pani Sand<sup>14</sup>). Przeciwnie zaś wiemy, że w jej domu, zwłaszcza w Nohant, zbierało się czasem towarzystwo, które Chopinowi wcale nie odpowiadało, psuło mu humor i przeszkadzało mu w swobodnej pracy. O ile zaś sama G. Sand była „źródłem natchnienia” (str. 359) dla Chopina, to dość trudno określić. Pewnem jest tylko tyle, że przez swoją „macierzyńską” opiekę dostarczała mu warunków korzystnych dla pracy i że uczucie, jakie łączyło ich oboje, stwarzało to ciepło moralne, jakiego Chopin potrzebował dla rozkwitu swych władz twórczych. Ale pozatem? Czy mogła mu G. Sand dostarczyć podniecia dla jego twórczości? Wiemy, że oboje różnili się między sobą ogromnie, że mieli niemal krańcowo odmienne pojęcia, zapatrywania, zasady, gusty i upodobania. Z tego, co wiadomo o muzykalności pani Sand nie można przypuszczać, aby w dziedzinie ściśle muzycznej mogła być jakikolwiek wpływ wywierać na Chopina. Ale przyjmując nawet maximum zasług Sand w odniesieniu do twórczości Chopina, jeszcze wydaje mi się mocno ryzykownem twierdzenie Murdocha, jakoby bez niej Chopin nigdy nie mógł osiągnąć tych wyżyn, na jakich stanął istotnie. Któż to wiedzieć może? Gdyby Chopin był oddał swe serce innej kobiecie, godniejszej od pani Sand, gdyby był z nią zaznał szczęścia pożycia rodzinnego, którego brak odczuwał przez całe życie (jak to słusznie zaznacza Murdoch na str. 1), kto wie, czy nie byłby wzniosł się jeszcze wyżej, a przedewszystkiem, czy nie byłby zostawił jeszcze bogatszej spuścizny artystycznej. W normalnych warunkach życia rodzinnego byłby Chopin mógł mieć o wiele bardziej systematyczną i czujniejszą opiekę od tej, którą G. Sand mogła

mu zapewnić<sup>12</sup>). Chodzi więc tylko o to, aby, przyznając pani Sand to, co się jej należy, nie przesadzać jej „dobroczyńnego“ wpływu.

Twórczość Chopina jest odbiciem nietyle tego, co mu życie dawało, ile tego, czego on od życia żądał, czego pragnął, za czym tęsknił. Życie i twórczość Chopina, to dwie sfery odrębne. Otóż na tę drugą pani Sand tylko pośredni wpływ wywierała, związana będąc ściślej tylko z pierwszą. Nie była ona Chopinowi Muzą, była mu czemś o wiele prozaiczniejszym...<sup>13</sup>)

Faktem jest, że po zerwaniu z G. Sand Chopin już nie nie skomponował. Bynajmniej jednak nie należy wyciągnąć stąd wniosku, że go natchnienie opuściło. Sam Chopin temu zaprzecza w listach do Grzymały. Dnia 19 sierpnia 1848 r. pisze do niego m. i.: „Chciałem trochę tu komponować; ani można, zawsze co innego trzeba robić“. A 1-go października tegoż roku: „Nic nie mogę komponować, nietyle dla braku chęci, jak dla fizycznych przeszkód, bo się tłukę co tydzień po innej gałęzi“. A więc chęci do komponowania niebrakło i teraz, tylko warunki zewnętrzne były niekorzystne.

Co się tyczy zerwania z G. Sand, Murdoch nie uznaje za główną jego przyczynę wydania „Lukrecji Floriani“. Przyjmuje nawet możliwość, że pisząc tę powieść jej autorka nie miała złych intencji (str. 340). Na to trudno się zgodzić. Bo przyznając, że księżę Karol jako typ ma dodatnie, a nawet „wyjątkowo piękne i szlachetne rysy“ (Tretiak), to trzeba zupełnie przeoczyć jego wady i braki, jakoteż fakt, że ostatecznie przedstawiony został jako tyran, egoista i gnębiciel, który zamęczył tę biedną, za życia przez autorkę kanonizowaną Lukrecję<sup>14</sup>), — aby ten rzekomo „niesłychanie podobny i wierny portret“ uznać za „bardzo pochlebny“<sup>15</sup>). Czy można doprawdy przypuścić, aby Chopin, o ileby poznał siebie w tym „portrecie“<sup>16</sup>), nie miał wyczuć w usposobieniu G. Sand dla niego ogromnej zmiany, jakiej takie jego „sportretowanie“ było dowodem, i żeby G. Sand nie miała sobie z tego dobrze zdawać sprawy!

Wspomnianą zmianę w uczuciach pani Sand względem Chopina uznaje Murdoch za właściwą przyczynę ich rozłączenia. Nieporozumienia wynikłe na tle konfliktów w rodzinie pani Sand posłużyły jej, według naszego autora, za wygodny pretekst do pozbycia się Chopina („dzieci użyła jako wybieg“, str. 330). To może niezupełnie jest słuszne. Przedewszystkiem zdaje się, że na zmianę stosunku G. Sand do Chopina wpłynęła w znacznym stopniu antypatja, jaką ku niemu odczuwał jej ukochany syn Maurycy („le plus grand amour de G. Sand“, jak głosi tytuł książki niedawno Maurycemu poświęconej przez Roy a<sup>17</sup>), a może i wzajemna sympatja, łącząca Chopina z Solange, córką pani Sand. Prawdopodobnie ingerencja Chopina w sprawy rodzinne jego przyjaciółki sprowadziła definitywną zmianę w usposobieniu pani Sand dla Chopina. To pewna, że gdyby nie było u niej odpowiednich predyspozycji, to konflikt, jaki wyniknął między nią a Chopinem z powodu małżeństwa Solange, nie byłby przybrał tak ostrych form i nie byłby doprowadził do zerwania.

Książka Murdocha nie zawiera nic „rewelacyjnego“, nie będzie też stanowić epoki w literaturze chopinowskiej, ale będzie w niej zajmować pozycję poważną. Zwłaszcza gdy do powyżej omówionej biografii przyłączy się tom drugi, poświęcony utworom Chopina. Wobec zrozumienia, jakie autor okazuje dla twórcy i jego dzieła, wobec bliskiego, a żywego kontaktu, jaki utrzymuje z uwielbianym mistrzem jako pianista i jego interpretator, należy spodziewać się w tym tomie uwag głębszych, nowych i interesujących.

Książka wydana solidnie, „po angielsku“. Ilustracje są znakomite, ale nie przynoszą nic zasadniczo nowego.



DR. MARJA SZCZEPAŃSKA: „Hexameron“, Bellini i Chopin. Str. 41—58 w pracy zbiorowej p. t. „Vincenzo Bellini (1801—1835), w stulecie śmierci“. Lwów 1935. 8<sup>o</sup>, str. 71. (odbitka).

Bliskim stosunkom, jakie łączyły Belliniego z Chopinem, zawdzięczać należy zapewne w pierwszym rzędzie ukazanie się powyżej cytowanej zbiorowej pracy, wydanej staraniem Lektoratu języka włoskiego w Uniwersytecie J. Kazimierza we Lwowie. Z okazji setnej rocznicy śmierci Belliniego nasza literatura muzykologiczna wzbogaciła się o prawdziwie wartościowy przyczynek.

Czy jednak przyjaźń Chopina z włoskim „bratem po duchu“ była naprawdę tak gorąca, bliska i zażyła, za jaką się ją zwykle podaje? Kwestja ta pozostaje jeszcze otwarta i może przyszłość przez szczęśliwe odkrycia rzuci na nią dostateczne światło. Trzeba bowiem przyznać, że dotąd przyjaźń ta ma trochę legendarny charakter. W znanej nam dotychczas korespondencji zarówno Chopina, jak i Belliniego, niema o niej żadnych śladów (op. cit., str. 27, odn. 113), innych dokumentów także brak zupełnie. Mamy więc jedynie niezbyt liczne świadectwa współczesnych, w dodatku dość niepewne<sup>18)</sup>, lub całkiem ogólnikowe. W każdym razie nie upoważnia nas do nazwania Belliniego „jednym z najbliższych przyjaciół“ Chopina (op. cit., str. 54), jak również przesadnym się wydaje uważanie przyjaźni, jaka łączyła tych dwóch romantyków, za „zupełnie wyjątkową i pełną“ (tamże, str. 47)<sup>19)</sup>.

Także problem wzajemnego oddziaływania na siebie obu tych kompozytorów pozostaje jeszcze do wyświeślenia. Jest zresztą prawdopodobnem, że poza stwierdzeniem całkiem ogólnych wspólnych rysów, do wybitniejszych rezultatów tutaj się nie dojdzie<sup>20)</sup>. I to jeszcze pewne punkty styczne w muzyce obu mistrzów niekoniecznie muszą świadczyć o wzajemnem oddziaływaniu; mogą tłumaczyć się wspólnością pewnych dyspozycji, upodobań, tendencji, niezaprzeczonem pokrewieństwem duchowem, jakie istnieje między Chopinem a Bellinim<sup>21)</sup>. Ale i te wspólne cechy w charakterze i organizacji psychicznej, obok których występują liczne i wybitne różnice, wymagają bliższego rozpatrzenia.

Dr. Marja Szczepańska w studjum, którego tytuł podaliśmy we wstępie, problemom powyżej poruszonym poświęciła tylko tyle uwagi, ile potrzeba było dla opracowania jej właściwego, głównego tematu, a mianowicie charakterystyki i rozbioru „Hexameronu“ wogóle, a zawartej w nim warjacji Chopina w szczególności.

Opierając się na danych bardzo skrzętnie zebranych we wzorowo przestudjowanej literaturze, autorka przedstawia historję powstania i wydania „Hexameronu“. Czy udział Chopina w stworzeniu tego „nieprawdopodobnego potwora, zabytku pianistycznej przeszłości“ należy uznać za „dokument o bardzo wielkiej wartości“ w historii „głębokiej“ przyjaźni Chopina i Belliniego<sup>22)</sup>, to nie wydaje mi się zupełnie pewnem. Sam pomysł takiego uczczenia „wytwornego marzyciela“ według wszelkiego prawdopodobieństwa nie wyszedł od „Ariela fortepianu“ ale zapewne od Liszta, który choć umiał być także „Arielem fortepianu“, bywał częściej jego Cagliostrem... Fakt zresztą, że Liszt właśnie był „redaktorem“ tego „współtworu“ zdaje się przemawiać za jego inicjatywą<sup>23)</sup>. To zaś, że Chopin wziął udział w tem fantastycznym przedsięwzięciu, nie dowodzi jeszcze samo w sobie szczególnie głębokich uczuć względem przedwcześnie zmarłego „Łabędzie z Cattanii“. Chyba że się ich dopatrywać będziemy w poświęceniu, jakie Chopin musiał uczynić, przyczyniając się do stworzenia tego „mastodonta“, i to w towarzystwie przeważnie mało mu sympatycznych lub mało przez niego cenionych kolegów!

Po trafnej charakterystyce, a szczegółowej i dokładnej analizie<sup>24)</sup> chopinowskiej warjacji, której dotąd tylko przygodnie poświęcano uwagę, przechodzi autorka do uzasadnienia głównej swojej tezy, a mianowicie że Chopina przyczynek w „Hexameronie” jest duchowym portretem Belliniego. Jest to raczej hipoteza, ale bardzo ładna i ponętna. Przyznać trzeba, że autorka poparła ją wszelkimi możliwymi argumentami i uczyniła ją wielce prawdopodobną. Ale ostatecznie twierdzenie jej jest tylko hipotezą i zapewne zawsze tylko hipotezą pozostanie. Nic na tem zresztą nie traci wartość omawianego studjum, które należy do najsumienniejszej i najstaranniejszej napisanych w literaturze chopinowskiej.

Na zakończenie tych uwag o nowszych publikacjach chopinowskich pragnąłbym jeszcze wspomnieć o kilku artykułach, jakie pojawiły się o Chopinie w czasopiśmie z ubiegłego roku.

W 4-ym zeszycie kwartalnika „Muzyka Polska” prof. Zb. Drzewiecki skreślił szereg cennych i bardzo trafnych uwag na temat „dowolności w interpretacji Chopina”, wyrażających się w zmianach, dodatkach, „poprawkach” i „ulepszeniach” tekstu oryginalnego. Autor stawia w zakończeniu swych wywodów słuszne żądanie, aby „odrzuć wszystkie dowolności i własne pomysły interpretacyjne, które nie będą w zgodzie z tekstem i treścią muzyki Chopina”. W „Kurjerze Warszawskim” z 22 lutego 1935 prof. Drzewiecki w artykule „Chopin a jego odtwórcy” zastanawia się nad problemem, „czy istnieje pewien określony, jedynie właściwy wykonawczy styl chopinowski”. Artykuł jest bardzo zajmujący, na temat jego konkluzji jednak można bardzo wiele dyskutować. Brzmia one, jak następuje: „Pianiści winni grać Chopina tak, jak go odczuwają, jak go rozumieją. Jednolity styl interpretacji Chopina nie egzystuje właściwie i nie może egzystować”. „Chopina grać można różnie”. Tak! Chopina można grać zawsze dobrze, choć się go gra różnie. Ale tak, jak — według słusznego twierdzenia autora w poprzednio wspomnianym artykule (l. c., str. 276) — „każdy utwór ma swoje pewne optimum tempa, znaczne przekroczenie którego kazi styl i myśl autora”, tak samo — mojem zdaniem — istnieje pewne optimum stylu interpretacyjnego muzyki Chopina, a tego optimum dopatruję się w naleyście pojętym romantyzmie.

P. Marja Mirska, idąc „szlakiem Chopina” i szukając pamiątek i żywych jeszcze wspomnień po Chopinie, dzieli się ciekawymi swymi spostrzeżeniami i odkryciami w kilku artykułach („Świat” z 23 lutego 1935, „Tygodnik Ilustrowany” z 1 kwietnia 1934 i 27 października 1935). Na uwagę zasługują zwłaszcza podane w ostatnio wymienionym numerze „Tygodnika Ilustr.” reprodukcje dwóch portretów Chopina, ołówkiem rysowanych przez Elizę Radziwiłłównę w r. 1826 i 1829; bardzo mało mamy bowiem podobizn Chopina z wczesnej jego młodości. W tygodniku „Pion” z 20 kwietnia 1935 ta sama autorka dała szczegółowy opis albumu Chopina, w którym zrazu wpisywali się jego znajomi i przyjaciele, a w którym on sam następnie kreślił sławne swoje notatki w Wiedniu, Monachjum, a zwłaszcza Stutgarcie. Notatnik ten długo uchodził za zaginiony. Gdy wielbiciele Chopina z radością usłyszeli o jego „odnalezieniu”, pragnęli przede wszystkim dowiedzieć się, jaki jest stosunek jego tekstu integralnego w porównaniu ze znanymi powszechnie wyjątkami. Dzięki kompletnej publikacji albumu przez p. Mirską, możemy przekonać się, że nieuwzględnione przez Tarnowskiego zapiski albumu mają podrzędne znaczenie. Tekst podany w „Pionie” uwzględnia pisownię i charakterystyczne przestankowanie Chopina. Przedruk jest bardzo staranny, ale nie



bez błędu. W 2-jej kolumnie wiersz 9 od końca długiego cytatu zapisków Chopina ma brzmieć zapewne (jak jest w przekazanej dotąd wersji): *umarłem dla serca na moment, albo raczej serce umarło dla mnie na moment* — Czemuż nie i t. d. W pierwszym cytacie chopinowskiego tekstu w kolumnie 3-iej, w wierszu 10-ym ma być *siostry moje* (nie *może*). Co do brzmienia swego tekst nowo ogłoszony przedstawia liczne odchylenia w porównaniu z tekstem znanym z Hoesicka (nie mogę go porównać z tekstem podanym przez Tarnowskiego<sup>25</sup>).

„Wiadomości Literackie“ ogłosiły szereg artykułów Adolfa Nowaczyńskiego o „wielkim Fryderyku“, ale polskim, w tym wypadku (nr. 26, 31, 33, 35 z r. 1935). Są to w formie opowiadań i wspomnień Oskara Kolberga obrazy z życia kół warszawskich i ziemiańskich, z którymi „Frydruś“ wchodził w kontakt. O tem, że skreślone są barwnie i żywym piórem i ze znajomością epoki, nie potrzeba wspominać. W nr. 44-ym „Wiadomości Literackich“ pojawiło się nadesłane sprostowanie kilku szczegółów błędnie przez Kolberga-Nowaczyńskiego podanych. Podobnych szczegółów we wspomnianych artykułach musi być więcej. Wszak sam autor nie broni się przed tem, że obok *Wahrheit* znajduje się i *Dichtung* w jego „interview“ i że mylić się mógł zarówno narrator, jak i indagator. Mimo to, tło jakie dla biografii Chopina z przed jego wyjazdu do Paryża nakreślone zostało w tych artykułach, zachowa swą wartość i zasługuje na uwagę każdego, kto się Chopinem interesuje. Odnosnie do samego autora „Cyganerii warszawskiej“ praca jego świadczy, że choć przez usta jednego ze swych bohaterów gromy ciskał na muzykę Chopina z powodu niebezpieczeństw, jakimi grozi społeczeństwu, to jednak dla „Frydrusia“ zachował sentyment i pietyzm...

## UWAGI.

<sup>1</sup>) Na niektóre z poniżej omówionych lub wymienionych prac zwrócić mi uwagę, a nawet kilku z nich dostarczył mi Prof. Dr. Ad. Chybiński.

<sup>2</sup>) Jest to krótki szkic biograficzny Chopina z uwzględnieniem głównych zmian w stanie jego zdrowia i rozwoju jego choroby, i z charakterystycznymi wyjątkami z jego listów, które — zdaniem autora — dla historii medycyny i stosunków leczniczych epoki mają nieraz większe znaczenie, niż naukowe dzieła. Ocenę wpływu choroby Chopina na jego twórczość pozostawia autor fachowcom. Wartość artykułu stanowią krótkie notatki o poszczególnych lekarzach, którzy leczyli Chopina.

<sup>3</sup>) Fr. Herzfeld w artykule „Krankheit und Musik“ („Die Musik“, XXV 6, str. 432 nast.) poświęcił również ustęp Chopinowi. Uciekanie Chopina w krainę marzeń, półcieni i przyciszonych barw, jego predylekcję dla wykwinnych form i luksusu salonowego życia, a w jego muzyce przewagę miękkich tonacji minorowych i bemołowych, „połyskliwą płynność“ i podatne, powabne formy uważa H. za przejaw choroby, której Chopin biernie się poddawał. Przeciwwstawia zaś Webera, który z chorobą tej samej natury walczył, starając się nie ulegać jej wpływom, wskutek czego muzyka jego bije pełnią życia, odznacza się optymizmem, odbija piękno i świeżość przyrody, a porusza się w tonacjach durowych. Że w muzyce Chopina niema przewagi tonacji minorowych, wykazałem w rozdz. 1-ym „Harmoniki Chopina“ (Warszawa 1935); tonacje bemołowe zaś mają w niej tylko bardzo nieznaczną przewagę (tamże, str. 9). Zamiłowanie zaś w gładkich formach, wybredny gust, arystokratyczne upodobania i manjery bynajmniej nie muszą być przejawami chorobliwej natury. Co się tyczy wreszcie „poddawania się chorobie“, podkreślić należy, że utwory pełne ognia, werwy, energii, optymizmu, żywiołowej potęgi i rozmachu, pochodzą ze wszystkich epok twórczości

Chopina. Jeśli zaś Herzfeld jako dowód energii Webera przytacza jego wyjazd do Anglii mimo bardzo alarmującego stanu zdrowia, podobny — dziwnym tralem — fakt posłużyć może za argument i na korzyść Chopina.

4) Boy-Zeleński w „Wiadomościach Literackich” z 13 października 1935.

5) Ob. recenzję tej ostatniej w „Kwartalniku Muzycznym”, zesz. 19—20, str. 185 nast. W jakiej mierze Ganche korzystał z pracy pani Keith Barry, którą cytuje w bibliografii, trudno mi osądzić, ponieważ studjum jej znane mi jest tylko ze streszczenia, podanego w „Muzyce” z listopada z. r. O ile z tegoż streszczenia sądzić mogę, praca pisarki australijskiej wykazuje znacznie mniejszą kompetencję niż rozprawy obu francuskich autorów, zawiera twierdzenia bardzo wątpliwe, jak również niedokładności i błędy. Bardzo słusznym wydaje mi się jednak następujące zdanie autorki: „Mamy wszelkie dane do twierdzenia wbrew dotychczasowej tradycji, że Chopin miał wyjątkowo silny i odporny organizm, który walczył skutecznie z chorobą”. Rzeczywiście podziwiać trzeba, wiele Chopin przetrwał, zwłaszcza w ostatnich dwóch latach życia, przejęć moralnych, niewygód, trudów podróży: szkodliwych wpływów klimatu, wysiłków w utrzymaniu stosunków towarzyskich, jakiego wymagała jego sytuacja, zmęczenia produkcjami muzycznymi, i to przy tak opłakanym stanie zdrowia i tak prymitywnym leczeniu.

6) Maski tej trzy bardzo dobre reprodukcje znajdują się w książce Ganche’a, według fotografii egzemplarza, który zrazu posiadała uczennica Chopina, J. Stirling, a który obecnie przechowuje się w Royal Manchester College of Music, o czem wiadomo dopiero od 1932 r. (p. str. 280). Hoesick w „Chopinianach”, t. I (Warszawa 1912), str. 113, wspomina tylko o trzech znanych egzemplarzach maski pośmiertnej Chopina, z których jeden uległ zniszczeniu, drugi znajduje się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, trzeci zaś jest w posiadaniu rodziny Chopina (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie), a reprodukowany był u Karłowicza („Niewyd. pamiątki”) i Bienenkula („Chopin”). Egzemplarz z Manchester reprodukowany jest też w książce Murdocha, o której mowa poniżej. Muzeum A. Mickiewicza w Paryżu posiada również maskę pośmiertną Chopina.

7) J. Davray („George Sand et ses amants”, Paris 1935, str. 264) nie wierzy, aby G. Sand pozostała Chopinowi wierną przez ośm lat, choć przyznaje, że nie może podać żadnego nazwiska, któreby za dowód przeciw niej posłużyć mogło. Sądzi jednak, że o istnieniu takiego nieznanego X twierdzić można z taką samą pewnością, z jaką Leverrier określił istnienie Neptuna!

8) O wybuchach gniewu i swobodnym słownictwie Chopina w jego listach szerzej mowa na str. 217 nast. Ganche nie ma zrozumienia dla mazurskiej tężyzny, fantazji i pewnej rubasznosci Chopina; p. Polski Rocznik Muzykologiczny na r. 1935, str. 151.

9) Moment ten w życiu psychicznym Chopina podkreśla Williams w wyżej cytowanym artykule, str. 1176.

10) „Polskiej matki dusza grała przez niego, śpiewała, szlochała, a dusza ojca Francuza śmiała się na całe gardło, i to był Chopin”. Tak się o nim wyraził Mickiewicz, p. wspomnienia o Mickiewiczu i Chopinie w T. Lenartowicza „Listach o A. Mickiewiczu”, Paryż 1875, str. 29.

11) Przesadne znaczenie przypisuje także Murdoch wpływowi Eugenjusza Delacroix na ewolucję muzyki Chopina (str. 281, nast.).

12) Zresztą i „macierzyńska troskliwość” teże napotkała już nieraz na ostrą krytykę. E. Vuillermoz, choć nie ma do niej specjalnej animozji, czyni jej ciężkie zarzuty z powodu jej zachowania się w czasie choroby Chopina na Majorce, p. „La vie amoureuse de Chopin”, Paryż 1927, str. 103—118. i por. J. Davray, „George Sand et ses amants”, Paryż 1935, str. 255 i nast.

13) Jest tu ogromna różnica w porównaniu ze znaczeniem, jakie dla twórczego geniuszu R. Schumanna miała Klara Wieck. Wszystkie niemal największe i najpiękniejsze dzieła Schumanna związane są w ten lub inny sposób z osobą Klary.

14) Według Hoesicka („Chopin”, II (1927), 282), portret pani Sand w tej powieści jest „znakomicie i obiektywnie skreślony”. Murdoch obiektywnie sądzi (str. 342) i nie bez ironji wyraża się o tem „podobieństwie”.

15) Tamże, str. 275.

16) Hoesick, I. c., II 278, sądzi, że Chopin poznał siebie natychmiast



w księciu Karolu, ale nie dał tego znać po sobie, aby dyplomatycznie pokrzyżować plany pani Sand. Bardzo trudno w to uwierzyć. Chopin był z pewnością zbyt dumny, aby nie zmienić stosunku swego do osoby, którą go głęboko uraziła. Z drugiej strony, w połączeniu z G. Sand Chopin nie szukał przecie materialnych korzyści, zysków i wygod. Gdyby tak było, byłby starał się do konfliktu z nią nie doprowadzić albo naprawić stosunki, które się między nim a panią Sand popsęły. Gdyby Chopin rzeczywiście był zrozumiiał, że posłużył za model dla bohatera „Lukrecji” i z tem się nie był zdradzał, to chyba tylko dlatego, że sposób, w jaki potraktowany został, pojmował jako poniżenie, zniewagę i obrazę. A w takim razie czyż można przypuszczać, żeby odrazu nie zmienił zasadniczo swego stosunku do autorki tej pięknej powieści? Jeżeli zaś nie poznał siebie naprawdę w postaci księcia Roswalda, czy nie świadczy to raczej o tem, że podobieństwo nie było tak uderzające, jak to się dziś wydawać może, albo że z powodu ujemnych rysów tego bohatera Chopin nawet przypuścić nie mógł u G. Sand intencji jego sportretowania?

<sup>17)</sup> Paryż, Edit. Rieder, 1933.

<sup>18)</sup> Do tych zaliczyć należy, jak się zdaje, jedno z głównych nawet, a mianowicie świadectwo Liszta („F. Chopin“, Lipsk 1923, str. 301): „Il voulut être enterré à côté de Bellini, avec lequel il avait eu des rapports aussi fréquents qu'intimes durant le séjour que celui-ci fit à Paris“. Franchomme, który był najbliższym przyjacielem Chopina z poza Polaków, zaprzeczał temu, jakoby Chopin był wypowiedział życzenie, aby być pochowanym obok Belliniego, p. Hoesick, „Chopin“, II (1927), 530; por. Niecks, I (1902), 285.

<sup>19)</sup> Fakt (co do autentyczności którego n.b. niema zgodności świadków), że Chopin przed śmiercią prosił Delfinę Potocką, aby zaśpiewała arję z „Beatrice di Tenda“ Belliniego, niekoniecznie jeszcze musi być dowodem „głębokiej przyjaźni, istotnie trwającej poza grób“. Chopin mógł być pragnąć usłyszenia tej arji dlatego, że ją szczególnie lubiał, dla niej samej albo w interpretacji Delfiny Potockiej.

<sup>20)</sup> Niemale znaczenie dla tej kwestji ma podkreślony przez dr. Szczepańską (l. c., str. 57, odn. 26) fakt różnicy typologicznej skonstatowanej między Chopinem a Bellinim zarówno przez Rutza, jak i przez Beckinga.

<sup>21)</sup> Nie myślę wcale występować przeciw uznaniu pewnego „italjanizmu“ w muzyce Chopina, italanizmu, od którego nie są wolni ani Bach, ani Mozart, ani Beethoven, ani Wagner nawet (słuszne uwagi na ten temat wypowiedział Ad. Boschot w 3-ej serji swoich rozpraw „Chez les musiciens“). Chodzi mi tylko o sprowadzenie wpływów włoskich u Chopina do należytych rozmiarów i o słuszne określenie w nich udziału Belliniego. Zdaje mi się, że wpływ Rossiniego, zaznaczający się we wcześniejszej epoce twórczości Chopina, jest też wyrazistszy i bardziej uchwytny. Jak Murdoch słusznie podnosi w omówionej powyżej książce (str. 167), wpływ Belliniego rozciąga się na średnią epokę twórczości Chopina. Problem italanizmu Chopina, jakkolwiek ma już swoją literaturę, nie jest jeszcze rozwiązany.

<sup>22)</sup> G. Lorenzi w cyt. zbior. pracy, str. 27, odn. 113.

<sup>23)</sup> Przypuszczenie autorki, że pomysł wyszedł od księżny Belgiojoso także nie jest nieuzasadnione.

<sup>24)</sup> W t. 10—13 tej warjacji, autorka stwierdza „konflikt harmoniczny“, gdyż melodia „posiada tonację Gis-dur“, a bas tonację cis-moll. Niema tu „konfliktu“; możnaby raczej mówić o „niepewności“ lub „niejasności tonalnej“, o wahanii się między dwiema tonacjami, jakie się spotyka i w innych utworach Chopina i na jakie nierzad wskazywałem w „Harmonice Chopina“ (p. str. 478, s. v. Tonalność). W warjacji z „Hexameronu“ wspomniany ustęp pojmujemy jednak jako pozostający w Gis-dur, dlatego że oznacza on powrót do zasadniczej tonacji utworu (p. „Harm. Ch.“, str. 14 odn. 2).

<sup>25)</sup> Zaznaczyć przytem chciałbym, że dla rozwiązania kwestji powstania Preludjów a-moll i d-moll album Chopina żadnych nie zawiera danych (por. Księgę pamiątek ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego, Kraków 1930, str. 96).

## *Sprawozdania.*

### WYDAWNICTWO ZWIĄZKU CHÓRÓW KOŚCIELNYCH ARCHID. KRAK.:

1. Staropolskie pieśni religijne; zeszyt I, Mikołaj Gómółka: psalm 47, 97, 81 na chór mieszany a capella (!), Kraków 1930 — wyd. drugie, Kraków b. d.; zeszyt II, „Bądź wesoła Panno czysta“ (na 3-gł. chór miesz.), „Tobie nad pomysł“ (na 4-gł. ch. m.), „Martine sancte“ (na 5-gł. ch. m.), z rękopisu z r. 1707 bibl. PP. Benedyktynów w Staniątkach (kompozytor i czas powstania niewiadomy), wydał i opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków 1930; zeszyt III, „O Jezu, jakoś ciężko skatowany“, „Każde stworzenie śpiewaj“, „Nie opuszczaj mnie z opieki“, „Do Ciebie Panie pokornie wołamy“, na chór męski a capella (!) z rękop. staniąteckiego z r. 1707 opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków 1931; zeszyt IV, Mikołaj Gómółka: psalm 28, 56, 69 na chór mieszany a capella (!), na podstawie I wydania z r. 1580 i wydania Dr. J. Reissa z r. 1923 opracował X. W. Św., Kraków 1931; zeszyt V: M. Gómółka, psalm 103, 123, 5, na podstawie I wyd. z r. 1580 i wyd. Dr. J. Reissa z r. 1923 opracował X. W. Św., Kraków 1931. — 2. Bartłomiej Pękiel: Missa brevis na 4 głosy męskie (w oryginale na alt, 2 tenory i bas). Z rękopisów rorandkich w Krakowie wydał X. Wendelin Świerczek C. M., „Credo“ opracował X. Dr. Hieronim Feicht C. M., Kraków 1931. — 3. X. G. G. Gorczycki: Ave mundi spes Maria na 4 głosy mieszane, Kraków 1930. — 4. Muzyka religijna: zeszyt I, Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734), Sepulto Domino, motet wielkotygodniowy na chór mieszany (chór męski) a capella (!), Kraków b. r.; zeszyt II, Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734), Ave Maria, na chór mieszany (chór męski) a capella (!), Kraków b. r.; zeszyt III, Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734), Introitus: Rorate coeli na 4 głosy, według rękopisu Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie opracował X. Wendelin Świerczek C. M., Kraków b. r.

Należy z uznaniem wyrazić się o samym fakcie wydawania przez Zw. Ch. k. Arch. kr. dawnych utworów polskich związanych z dawną muzyczną kulturą Krakowa (Gómółka, Pękiel, Gorczycki) lub do niej przynależnych (rękopis staniątecki). Wydawnictwo to obejmować pragnie albo utwory znane z innych wydawnictw, lecz nie przystosowane do praktycznego (wykonawczego) celu lub nie znajdujące się już w obiegu księgarskim, albo też utwory dotąd nie wydane. W ten sposób zwiększa się niewątpliwie ilość wydawnictw dawnej muzyki polskiej, uzupełniając się wzajemnie. Chodzi jedynie o to, aby wydawnictwa tego rodzaju uzupełniały się pod każdym względem i przestrzegały pewnych zasad



przyjętych obecnie wszędzie, t. j., aby mogły służyć zarówno celom praktycznym jak i naukowym, a nie tylko wyłącznie jednym albo wyłącznie drugim. Zasady tej przestrzega ściśle „Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej“ (Warszawa), istniejące od r. 1928 (dotychczas 15 zeszytów) z utworami Wacława z Szamotuł, Mikołaja Zielińskiego, Adama Jarzębskiego, Marcina Mielczewskiego, Bartłomieja Pękiela, Jacka Różyckiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, O. Damiana i w tym samym kierunku dąży nowe wydawnictwo niemieckie „Das Chorwerk“ pod redakcją prof. dra Fryderyka Blumego (Wolfenbüttel-Berlin, Verlag Georg Kallmeyer). W czasach bowiem depresji gospodarczej osobne wydania naukowe i osobne praktyczne tych samych utworów dawnej muzyki byłyby może do pewnego stopnia czemś zbyt kłopotliwym. Połączenie zaś jednego celu z drugim nie powiększa kosztów wydania w mierze dotkliwej w stosunku do dysponowanej kwoty. Krótko mówiąc: należy jasno przedstawić stosunek nowego wydania dawnego utworu do jego źródła, wskazać na to, czy nowe wydanie jest zupełnie wierne w stosunku do źródła, czy też zawiera pewne odstępstwa, niekiedy konieczne, oraz uzupełnienia, niekiedy również konieczne, aby posługujący się nowym wydaniem zdawał sobie dokładnie sprawę z interpretacji źródła przez wydawcę, źródła niezawsze może i niewszystkim dostępnego. Kwestją tą nie będziemy tu jednak zajmowali się obszerniej, odsyłając czytelnika do „Kwartalnika Muzycznego“, 1928, r. I, z. 1, str. 87—95. Zwłaszcza przy wydaniu nigdzie dotąd niewydanych a tylko w rękopisach zachowanych dzieł dawnej muzyki przestrzeganie tych zasad jest konieczne. Jakże bylibyśmy wdzięczni wydawcom pieśni z rękopisu staniąckiego (kopia z r. 1707) lub utworów Gorczyckiego oraz mszy krótkiej Pękiela za choćby krótkie objaśnienia w duchu powyższych wymagań! Czy bowiem istotnie każda nuta, każdy krzyżyk, bemol i kasownik, każdy znak dynamiczny, agogiczny i t. d. jest z oryginału przyjęty, czy niczego nie dodano, nie opuszczono, nie zmieniono? Nie mamy powodu do powiedzenia ani „tak“ ani „nie“. Jedynie II wybór pieśni z rękopisu staniąckiego, przeznaczony przez wydawcę „na chór męski“ zawiera kilka uwag na końcu, z których wynika, że pieśń I i II są przeznaczone w oryginale na 3 głosy żeńskie, III i IV na 2 głosy żeńskie, a wszystkie z tow. continua, tu zaś są opracowane na chór męski. Bez ironji: wolelibyśmy otrzymać oryginały (choćby z tego powodu, że tak wczesne (1707!) dzieła na chór żeński napisane posiadają w naszej muzyce swe znaczenie wyjątkowe. W jednej z uwag czytamy, że w pieśni III i IV dopisano brakujący głos 3-ci (bas I), który przecież nie może być uznany za „brakujący“, skoro tego głosu nie wymaga oryginał, pisany na 2 głosy żeńskie z tow. continua, które można było opracować nie zamieniając tego utworu na zespół męski a cappella bez potrzeby. Nie wiemy też, do jakiego miejsca odnosi się uwaga 1. i 4, ponieważ tego nie zaznaczono w tekście nutowym. W uw. 5 czytamy: „w taktach 1—4 błędna harmonja“ (oryginał), należało ją zatem skorygować, a nie opuścić, albo też w razie niemożności naprawienia jej, pieśni tej wogóle nie wydawać w zupełnie zmienionej, przynajmniej w pierwszych taktach, postaci, deformującej obraz zawarty w źródle. Oczywiście daleko większe zainteresowanie budzi w nas edycja mszy Pękiela, jako przypuszczalnie najbardziej uzgodniona ze źródłem. Wydanie tej mszy jest najcenniejszą pozycją w publikacjach omawianych, jako powiększenie wydawnictw dzieł Pękiela. Z trzech wydanych przez „Związek“ dzieł Gorczyckiego: „Ave Maria“ i „Sepulto Domino“ są znane już z „Monumenta“ II (1887) ks. J. Surzyńskiego, a w nowszym opracowaniu przez X. Dra W. Gieburowskiego (Poznań) z jego „Cantica selecta Musices sacrae in Polonia“ (1928). Opracowanie w wydaw-

nictwie Związku chórów kość. archidj. krak. jest identyczne, jednakże autor tego opracowania nie jest wymieniony. Po raz pierwszy natomiast jest wydana krótką, bo 30-taktowa kompozycja Gorczyckiego „Ave mundi spes Maria“ (C, A, T, B), w której zastanawiają nas u kompozytora tej miary, jak Gorczycki, kwinty i oktawy równoległe (takt 13, 25, 26—27, 29). Tem bardziej pragnęlibyśmy znać stosunek wydania do źródła, którem może nie jest autograf Gorczyckiego lub bliska mu kopia, lecz zapewne jakaś kopia późniejsza, będąca może nawet przeróbką oryginalnego utworu Gorczyckiego, jakich szeregi istnieją w zbiorach krakowskich. — Natomiast z pełnem zaufaniem przystępujemy do wydania Introitu „Rorate“, dokonanego i zaopatrzonego dokładnymi wskazówkami dla wykonania tego utworu, tak bardzo typowego w twórczości a cappella krakowskiego mistrza. Starokrakowska muzyka chóralna daje Związkowi chórów kościelnych krakowskich możność rozwinięcia pięknej działalności wydawniczej, zapoczątkowanej edycją mszy Pękla. Zdajemy sobie sprawę z trudności wydawniczych w porze obecnej, sądzymy jednak, że systematyczne wydawanie utworów o mniejszych rozmiarach, ale utworów wartościowych i oryginalnych z uwzględnieniem postulatów wyżej podanych, może wydać nawet piękne i bardzo przez nas pożądane wyniki zarówno dla praktyki muzycznej (wykonawczej), jak i dla historii starokrakowskiej muzyki, będącej przecież w tak wielkiej mierze historią muzyki polskiej. Znamy od XVI wieku długi szereg chóralnych dzieł kościelnych o mniejszych rozmiarach a wielkiej piękności, przyletem nie zawsze przedstawiających dla wykonawców jakąś godną uwagi trudność, możnaby zatem pójść w tym kierunku i rozwinąć systematyczną działalność wydawniczą, w której nie brakłoby może sposobności wydawania dzieł większych.

*Adolf Chybiński (Lwów)*

Dr. LUDWIK BRONARSKI, Harmonika Chopina, Warszawa 1935, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 8°, str. VI+480.

Dziś, kiedy przystąpiono do opracowywania specjalnych tematów, dotyczących poszczególnych elementów muzyki Chopina, jasnem jest, że już w rzędzie pierwszych prac tego rodzaju musiała znaleźć się praca o harmonice, gdyż harmonika stanowi jedną z najbardziej typowych właściwości muzyki Chopina. Fakt, że odnośna praca wyszła z pod pióra Dra L. Bronarskiego, daje już z góry tą pewnością, że temat został opracowany bardzo starannie, rzeczowo, i co najważniejsze, z pełnią naukowego obiektywizmu. A sprawa jest szczególnej wagi, nie tylko ze względu na muzykę polską, lecz wogóle ogólnie europejską, albowiem poznanie harmonicznego stylu Chopina ułatwi badaczom harmoniki po r. 1850 wyjaśnienie niejednego zawikłanego zagadnienia, dotyczącego genezy pewnych czynników harmonicznych, ponieważ dotychczasowe najobszerniejsze dzieło o harmonice romantycznej — Prof. E. Kurtha — nie uwzględniło należycie twórczości Chopina, co oczywiście nie pozostało bez znacznej szkody dla historycznego poznania.

Przy rozpatrywaniu kwestyj, dotyczących elementów muzycznych nie wystarczy zająć się tylko wyłączną treścią tychże elementów, nie wystarczy wskazać na istnienie pewnych środków, lecz należy je traktować na szerszej płaszczyźnie, jaką jest forma utworu, wykazując związki przyczynowe oraz rolę, jaką spełniają w danej formie, na podłożu pewnego stylu i epoki. Wiadomą bowiem jest rzeczą, że czasem jedne i te same środki w różnych dziełach i w różnych okresach posiadają rozmaite znaczenie. A skoro zwrócimy uwagę na tego rodzaju szczegóły, będziemy w możności głębiej wnikać



w istotę zagadnienia i rzetelniej przedstawić właściwości pewnych współczynników tektonicznych. W wielkim stopniu odnosi się to do harmoniki, zwłaszcza w epoce romantycznej, t. zn. w okresie, kiedy ona, przeżywając swój najbujniejszy rozkwit, wysunęła się na pierwszy plan. I oto w niniejszej pracy, z której mamy możliwość zdać sprawę, widzimy właśnie tego rodzaju ujęcie sprawy, na jakie powyżej wskazaliśmy. Autor wprowadzając nas w labirynt harmoniki Chopina, stopniowo wtajemnicza w arkana tej przepięknej sztuki wielkiego harmonika, wysuwając na pierwsze miejsce kwestię trybu. Z punktu widzenia krytyki stylu harmonicznego sprawa ważna, odnośnie harmoniki Chopina godna uwagi chociażby już z tego względu, że do niedawna jeszcze tu i ówdzie uważano Chopina za „kompozytora mollowego“, z czego następnie wyciągano odpowiednie wnioski i dodawano niedość poważne komentarze. A jednak, wykazał autor, że przy ostatecznym obliczeniu wypadków w stosowaniu tonacji durowej i mollowej, „można raczej mówić o nadwyżce po stronie durowej“. Pozostając w bezpośrednim związku z kwestią trybu, sprawa tonacji jest przedstawiona bardzo solidnie oraz podkreślone ogólnie założenia tonacyjne poszczególnych dzieł i ich części. Dla określenia właściwości tonalnych, gdzie żadna z dwóch, zastosowanych w utworze tonacji nie dzierży prymatu, wprowadził autor termin „bitonalności“. Wprawdzie mógłby ktoś kwestionować właściwość użycia tego terminu, skoro się zważy co powszechnie dziś oznacza, jednak wprowadzenie go w odnośnych wypadkach bynajmniej nie powoduje nieporozumień, lecz istotnie wskazuje na właściwości tonalne, jakie w danym dziele zachodzą. Zjawisko to, należące do bitonalności sukcesywnej, która poprzedziła bitonalność symulatywną, z historycznego punktu widzenia zasługuje na specjalne podkreślenie, gdyż przez skonstatowanie go u Chopina, poznajemy jak potężny impuls twórczy wykazuje Chopin już w samej zasadniczej koncepcji harmonicznego dzieła, co oczywiście przekraczało granice dawnych założeń i wskazywało w przyszłość. Do podobnych zjawisk, mających znaczenie ze względu na dalszy rozwój, należą i te, które dotyczą bądź to odmiennego traktowania praw tonalnych, wynikiem czego jest niepewność tonalna wzgl. tonacyjna, bądź specjalnych konstrukcji początków i zakończeń, bądź wkońcu niezwyklej gam o elementach kościelnych lub innych z ciekawą strukturą interwałową. Już przy omówieniu powyższych szczegółów, dotyczących podstawowych założeń tonalnych, wykazał autor, jak harmonika Chopina zafacza coraz szersze kręgi, jak przywoływane są do współdziałania coraz to nowe środki, przyczyniające się do rozbudowy systemu. Ze indywidualne omówienie poszczególnych akordów rozpoczyna autor od akordu neapolitańskiego, to świadczy to o głębokim wnikiwaniu w dążenia, jakie odbywały się na gruncie harmoniki romantycznej, gdyż znana jest rzeczą, jaką rolę odegrał ten akord w tym czasie. U Chopina stwierdził autor kilka bardzo ciekawych wypadków jego zastosowania, z pomiędzy których na specjalną uwagę zasługuje jego tonikalizacja oraz stosowanie go na początku utworu. Są to szczegóły, które i po śmierci Wagnera i Liszta budziły jeszcze wielkie zainteresowanie u kompozytorów, zwłaszcza ten ostatni, którym nie gardził nawet Skrijabin w dość późnych utworach. W samej technice połączeń akordu neapolitańskiego z innymi akordami stosuje się Chopin do ogólnie wówczas przyjętych norm, tak, że jako charakterystyczny rys dla niego uważa autor unikanie w melodii postępu zmniejszonej tercji przy połączeniu IV + V. Wprawdzie ktoś mógłby zacytować przykład z Poloneza - Fantazji, op. 61, t. 20—22, i wyrazić pewne wątpliwości, jednak, czy przez to zmieniłby się sąd autora na powyższą sprawę? Bynajmniej,

gdyż autor objął całokształt najbardziej typowych wypadków, a to przecież jest rzeczą najważniejszą. Uważamy, że nie potrzebował cytować nam wszystkich najdrobniejszych szczegółów, gdyż kwestie te mogą jeszcze wejść do jakichś specjalnych prac o pewnych problematach. Dalsze rozdziały pracy dotyczą: akordu nonowego, „chopinowskiego“, akordów pozornie konsonansowych, trójdźwięków zwiększonych, alterowanych akordów dominantowo-septymowych oraz alterowanych trójdźwięków. Odnośnie do wymienionego akordu na pierwszym miejscu, czytamy, „że technicznie Chopin w używaniu akordu nonowego nie poszedł dalej od swoich poprzedników. Jakkolwiek jednak Chopin wprowadza w swych utworach akord ten z pewną jeszcze ostrożnością, to przecie, wyczuwając znakomicie jego charakter, znaczenie i walory estetyczne, umie je wyzyskiwać lepiej niż jego poprzednicy i wielu współczesnych mu kompozytorów“ (str. 105). O akordzie „chopinowskim“ pisał już autor w „Kwartalniku Muzycznym“, zesz. 12—13, jako o najbardziej typowej dla Chopina konstrukcji akordowej. Po roku 1850 odegrała ona wybitną rolę, gdyż dała początek dominantowo-tonicznemu dźwiękom, będącym ulubionym środkiem harmonicznym w czasach, kiedy stały się już na wyczerpaniu środki systemu dur-moll. W wypadkach, gdzie interpretacja za pomocą metody stopniowej teorii nie oddawałaby prawdziwego stanu rzeczy, ujmuje autor dane zagadnienia ze stanowiska funkcyjnego. Np. przy omawianiu akordów wielodźwiękowych, w wypadkach, gdy otrzymują one nieco samodzielniejszy charakter, wskazuje na dogodność interpretacji w sensie  $D + S$ , t. zn. jako podwójno-dominantowych skojarzeń. Tak samo i przy omówieniu postępu  $VII^7 - VI^6$  stara się wniknąć jak najgłębiej w istotę zagadnienia i wykazać pozornie konsonansowy charakter  $VI^6$ , co z punktu widzenia funkcyjnego jest zupełnie uzasadnione. W większym jeszcze stopniu objawia się krytycyzm autora, co więcej, jego czysto muzyczne a nie „papierowe“ ujmowanie zjawisk harmonicznycy przy rozpatrywaniu akordu dominantowo-septymowego z obniżoną kwintą, uważając go następnie z trójdźwiękiem durowym za funkcję subdominantową. Jest to najwłaściwsze zrozumienie zjawiska, które zostało autorowi podyktowane samem odczuwaniem, przyczem niewątpliwie pomocną była mu i jego wielka wiedza z zakresu teorii harmonii. Już tych kilka przykładów wykazuje, że autor biorąc za podstawę dla swych rozpatrywań metodę stopniowej teorii i związane z nią pewne kryteria, nie popada w jednostronność, lecz i z innych systemów przyjmuje to, co może się przyczynić dla wyświeatlenia pewnych zagadnień. Z kolei wskazał autor na różne kategorie kadencji zwodniczych, oraz wykazał ich rolę w progresji, modulacji i prowadzeniu linii basowej. Również technika progresyjna u Chopina jest przedstawiona bardzo plastycznie, razem z pokrewnymi sobie rodzajami transponowanego powtórzenia. Dotyczy to zwłaszcza tych konstrukcji, gdzie Chopin odchodzi się od stereotypowych powtórzeń, opartych na diatonicznym ujmowaniu, wprowadzając elementy chromatyczne. Wtedy to autor przeciwstawia rzeczywistemu obrazowi koncepcji progresywnej, obraz, jakoby miał miejsce w wypadku zastosowania diatoniki. Wprawdzie takie postępowanie nie jest konieczne (jak również i przy interpretacji szeregów chromatycznych, gdzie posługuje się tą samą metodą) i to tem bardziej, skoro weźmiemy pod uwagę rolę, jaką odgrywa chromatyka u Chopina, to jednak historycznego stanowiska postępowanie takie ma tę dobrą stronę, że jasno wykazuje, jak daleko posunął się Chopin poza stereotypowe konstrukcje progresywne. Obszerne potraktowanie nut pedałowych, chromatyki i enharmniki zostało podyktowane znaczeniem, jakie posiadają te środki na gruncie harmoniki Chopina. Chromatyka, jak wykazał autor, „jest jedną z naj-



ważniejszych cech techniki kompozytorskiej i stylu Chopina. Spotykamy ją zarówno w najwcześniejszych jego dziełach, jak i w najpóźniejszych, przyczem użytek jej staje się w ciągu twórczości coraz wydatniejszy i coraz subtelniejszy" (str. 270), i w tym bowiem względzie znaczenie harmoniki Chopina dla dalszego jej rozwoju było przełomowe, zwłaszcza dla tych dążeń, które objawiły się w twórczości Liszta i Wagnera. W ostatnich rozdziałach pracy omówił autor ruchliwość modulacyjną, jednogłosowość w muzyce Chopina, swobody w prowadzeniu głosów, nuty obce, dyssonans i estetykę brzmienia, a całość zakończył nadzwyczaj jędrnie ujętą ogólną charakterystyką.

*Dr. Józef M. Chomiński (Lwów).*

ERNST PEPPING, *Stilwende der Musik*, Moguncja 1934, B. Schott's Söhne, 8°, str. 101.

Guido Adler w pracy „*Der Stil in der Musik*“ wziął pod uwagę jak największy zasób kryterjów; autor niniejszej pracy wybrał, jako główną podstawę dla swych rozpatrywań, system tonalny. Jest to niewątpliwie bardzo słuszne ujęcie sprawy, gdyż wszelkie, najbardziej typowe zmiany, jakie miały miejsce w czasie przebiegów ewolucyjnych muzyki, w pierwszym rzędzie dotyczyły przebudowy systemu tonalnego.

Wykładnikiem stylu każdego okresu są pewne znamiona, symbole, któremi według zdania autora na gruncie muzyki wielogłosowej są: interwał, akord, tonacja, czemu odpowiadają trzy rodzaje harmoniki: punktowa, linijska i płaszczyznowa, z następującem chronologicznem następstwem: do początku XV w. są już znormalizowane prawa harmoniki punktowej, w sto lat później przychodzi do głosu harmonika linijska, a w połowie wieku XVII występuje na widownię harmonika płaszczyznowa. Celem poznania istotnych cech tych trzech stylistycznych okresów autor kładzie główny nacisk na czysto duchowe właściwości muzyki, przeciwstawiając się jak najkategoryczniej sprowadzeniu zasadniczych zjawisk muzycznych na teren fizyczny, albowiem zarówno przy klasyfikacji czynników harmoniki punktowej jak i linijskiej zasady fizyczne sprzeciwiają się czysto muzycznym ujmowaniom. Odrzuca nawet fizyczne wytłumaczenie trójdźwięku durowego, gdyż specjalna segregacja 4, 5 i 6 tonu w szeregu górnym jest tak samo czemś sztucznem, jak ta sama czynność z innemi tonami tegoż szeregu. Dlatego też podkreśla, że trójdźwięk podobnie jak i inne twory harmoniczne jest formą stosowaną, regulatorem porządku, a nie pradźwiękiem, darem natury. Na gruncie harmoniki linijskiej i płaszczyzn nie jest on już sumą interwałów, lecz całością, jednością; wtedy to bowiem punkt ciężkości przenosi się do akordu. Ale w tym wypadku, chociaż nie można odmówić autorowi słuszności, zwłaszcza gdy zwrócimy uwagę chociażby na pewne formy muzyki włoskiej z drugiej połowy XVI wieku, to jednak nie można harmonice linijskiej, której zasadniczym wykładnikiem jest akord, przyznać takiej roli, jaką posiadała harmonika punktowa i następnie harmonika płaszczyzn, ponieważ trudno byłoby się dopatrzyć we wszystkich krajach Zach. Europy i we wszystkich formach jednoznaczego nastawienia w tym względzie.

Z chwilą zaistnienia koncepcji akordowej, obok podwójnego świata interwałów (konsonans—dyssonans) powstaje podwójny świat akordów (dur i moll), z czego ten drugi jest nacechowany o wiele większą swobodą ruchów. Z tem jest związane uzewnętrznienie się woli melodycznej i akordowej. Bo podczas gdy melodia czerpie swój materiał z pewnej ściśle ozna-

czonej tonacji, a jej wartości wyrazu powstają dzięki sprowadzeniu go do tonu podstawowego skali, to w istocie postępów akordowych nie leży ściśle trzymanie się granic skali, albowiem akord przy każdym swym pojawieniu się dąży do ukazywania się coraz to nowej postaci, wskutek czego i związane skalowe meoldji musiałoby się rozpuścić w chromatycznych postępach i przesunięciach, prowadzących do obcych rejonów tonowych. A jednak logika następstw harmonicznym umożliwiła autorowi sprowadzić postępy akordowe na podłoże skali, jakkolwiek nie wydaje się zbyt słusznym samo zestawienie akordów w sensie poszczególnych stopni skal średniowiecznych i dokonywanie tam segregacji na podstawie znaczenia triady, gdyż to w swym apriorycznym ujęciu nie nakrywa się z istotnym procesem historycznym. Oileby chodziło o wskazanie na proces tworzenia się przejawów ruchowo-funkcyjnych na podłożu tonalności kościelnej, to można by ostatecznie uznać za celowe wyprowadzenie gamy durowej z gamy miksolidyjskiej. Jest to oczywiście możliwe tylko w tym jednym wypadku, gdyż melodie oparte na gamach durowych a nawet i molowych istniały już o wiele wcześniej, jako zupełnie samodzielne twory obok innych, posługujących się gamami kościelnymi. Ze względu na to, że akordowe ujednolicienie skali zniszczyło melodyczną jednoznaczność postępów stopniowych, doszedł autor do przekonania, że obok melodycznego pojęcia skali, istnieje również akordowe, wobec czego nasunęła mu się konieczność wprowadzenia terminów: schemat tonowy i akordowy, dotyczących w pierwszym przypadku schematu pewnego postępu tonów, którego formuła uszeregowania jest stała, lecz której początek jest zmienny (chodzi tu o następstwo całych tonów i półtonów według wzoru 2—1—3—1), w drugim zaś następstwa trzech akordów, których stosunek tonów podstawowych jest stały, lecz rodzaj ich jest zmienny. W dalszej konsekwencji powyższych rozważań otrzymuje autor podwójną tonalność: melodyczną i akordową, z których ta druga jest charakterystyczna właśnie dla nowego ustroju harmonicznego, t. zn. dla harmoniki płaszczyzn, będącej wyrazem systemu dur-moll.

W związku ze zmianą stylu zmieniają się wszystkie lub niektóre ważne czynniki formotwórcze. Harmonika płaszczyzn pociąga za sobą periodyczny podział w melodie oraz dyspozycję głosów jako głównych i jako pobocznych. Bardziej jaskrawo występuje to w drugiej połowie XVIII wieku, gdy przychodzi do znaczenia dynamiczny porządek tonacji. Na terenie harmoniki występuje on najwyraźniej i jest według autora równoznaczny z zaistnieniem polarnym przeciwieństw wyrazu, jednostronnie nastawionych dźwięków obydwóch dominant, których stosunek częstotliwości nie odpowiada pojęciu równowagi (ze względu na częstsze występowanie dominanty górnej). Nie ulega wątpliwości, że brak równowagi prowadzi do ruchu, do dynamicznego grupowania wartości. Jest to jednak nie zupełnie wystarczające wyjaśnienie, bo w dynamizacji odgrywa rolę nie tylko sam stosunek dominant, lecz i nieodwołalne dążenie do rozszerzenia sieci funkcyjnej. Oileby chodziło o wykazanie istotnej prawdy historycznej, to należałoby jeszcze podkreślić, że rozgraniczenie harmoniki płaszczyzn od harmoniki przestrzennej, opartej na dynamicznym porządku tonacji, nie jest rzeczą łatwą, a nawet czasem możliwą do przeprowadzenia, gdyż one obydwie tkwią i są oparte na jednym i tym samym systemie. Z chwilą przeciwstawienia tonice jej dominant zaczyna się już dynamizacja, którą następnie w wielkim stopniu pogłębiają dalsze, bardziej skomplikowane odniesienia. Należy pamiętać, że w dyspozycji formalnej wzajemne przeciwieństwa wyrazu funkcyj dominantowych nie pojawiają się



dopiero u klasyków, lecz sięgają daleko wstecz, nawet poza J. S. Bacha, co uwidacznia się w podkreślanu funkcji dolnej dominanty przy końcu utworów. A skoro autor specjalnie podkreśla, że oznaczenie klasycyzmu jako „zgodności formy i treści” nie zupełnie odpowiada istotnemu stanowi muzyki w tym czasie, oraz że nie można przeprowadzić rozgraniczenia pomiędzy epoką klasyczną a romantyczną, to powinien był tem bardziej, i to z jak największą pieczołowitością, rozpatrzyć odpowiednie kryteria stylistyczne.

Wyjaśnienia autora, odnoszące się do muzyki nowoczesnej mają charakter raczej subiektywnych wynurzeń. Wprawdzie nie można powiedzieć że są one niezgodne z prawdą; przeciwnie znajdujemy tam wiele bardzo trafnych i interesujących uwag, jednak nie należałoby ich tylko uogólniać, gdyż autor jest kompozytorem należącym do pewnej grupy, która — jak wogóle każda grupa — uważa swoje recepty za najbardziej właściwe i celowe. Konsekwencją założeń teoretycznych autora, w których wyraźne są jeszcze ślady dawnych zapatrywań teoretycznych odnośnie do praw tonalnych, było uznanie za atonalne nie tylko nowoczesnych poczynąń harmoniczných, ale i dawniejszych, t. zn. Josquina de Près, Palestriny i innych.

*Dr. Józef M. Chomiński (Lwów).*

---

**OD REDAKCJI.** Z powodu braku miejsca resztę sprawozdań przeniesiono do III tomu *P. Rocznika Muzykologicznego* (1937), w którym wprowadzona będzie również jednolita pisownia.

---

## SPIS TREŚCI

	Strona
Dr. Julian Pulikowski (Warszawa): Pieśń ludowa a muzykologia .	3
Dr. Marek Kwiek (Poznań): Czynniki resonansowe w barwie dźwięku	35
X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków): „Pamiętnik do nauki harmonji“ Stanisława Moniuszki . . . . .	42
Dr. Józef Michał Chomiński (Lwów): Studja nad twórczością K. Szymanowskiego. Cz. I: Problem tonalny w „Śłopiewniach“ . .	53
Dr. Marja Szczepańska (Lwów): O utworach Mikołaja Radomskiego (z Radomia) (Wiek XV). Wstęp . . . . .	87
Mgr. Jan Józef Dunicz (Lwów): Do biografji Mikołaja Zielińskiego .	95
X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków): Do biografji G. G. Gorczyckiego .	98
Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Warszawska tabulatura organowa z XVII. wieku. Rozdział I i II . . . . .	100
Dr. Henryk Opieński (Morges): Kilka kart nieznanej tabulatury .	116
Mgr. Jan Józef Dunicz (Lwów): Z badań nad muzyką polską XVIII. wieku. Cz. II: Jacek Szczurowski (ur. 1718) . . . . .	122
Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Dwa listy X. Sebastjana Sierakowskiego do Karola Kurpińskiego . . . . .	140
Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Dwa listy Kazimierza Kratzera do Józefa Sikorskiego . . . . .	142
Dr. Henryk Opieński (Morges): Z korespondencji Mieczysława Karłowicza . . . . .	147
Helena Windakiewiczowa (Kraków): Z dziejów satyry ludowej .	153
X. Władysław Skierkowski (Imielnica-Płock): O niektórych tańcach kurpiowskich . . . . .	159
Helena Windakiewiczowa (Kraków): Do „Pentatoniki w muzyce ludowej polskiej“ . . . . .	162
Dr. Ludwik Bronarski (Fryburg szw.): Publikacje o Chopinie . .	163
Dr. J. M. Chomiński (Lwów) i Dr. A. Chybiński (Lwów): Sprawozdania . . . . .	176



# TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

**WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ**

KIEROWNIK WYDAWNICTWA

**Dr. ADOLF CHYBIŃSKI, PROF. UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO**

CENA  
ZŁ.

Zeszyt	I.	Stanisław Sylwester Szarzyński (1706): Sonata a due violini e basso pro organo . . . . .	4.—
Zeszyt	II.	Marcin Mielczewski († 1651): „Deus in nomine tuo“ Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo . . . . .	6.50
Zeszyt	III.	Jacek (Hyacinthus) Różycki (†ca 1700): Hymni ecclesiastici (quatuor vocibus concinendi). Partytura . . . . .	4.—
		Głosy po . . . . .	—50
Zeszyt	IV.	Bartłomiej Pękiel († 1670): „Audite mortales“ a 2 Canti, 2 Altii, Tenore, Basso, 2 Viole de gamba, Violone con Basso d'Organo . . . . .	7.—
Zeszyt	V.	Stanisław Sylwester Szarzyński (†ca 1700): „Pariendo non gravaris“, Concerto a 3: Solo, Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo . . . . .	6.50
Zeszyt	VI.	Marcin Mielczewski († 1651): Canzona a 3: a doi Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo . . . . .	6.50
Zeszyt	VII.	Gregorius Gervasius Gorczycki († 1734): Missa Paschalis (quatuor vocibus cantanda), Cantus, Altus, Tenor, Bassus. Partytura . . . . .	5.—
		Głosy po . . . . .	—50
Zeszyt	VIII.	Anonymus (s. XVI): „Duma“ na 4 instrumenty (2 Violini, Viola e Violoncello) . . . . .	3.—
Zeszyt	IX.	Wacław z Szamotuł (Venceslaus Samotulinus, † 1572): „In te Domine speravi“ (Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus: Cantus, Altus, Tenor, Bassus). Partytura . . . . .	3.—
		Głosy po . . . . .	—50

Zeszyt	X.	Stanisław Sylwester Szarzyński (ca 1700): „Jesu spes mea“, Concerto a 3 de Deo: Canto solo e 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello) . . . . .	5.—
Zeszyt	XI.	Adam Jarzębski († 1649): „Tamburitta“ a tre voci: Violino, due Viole e Basso Continuo (Violino, Viola, Violoncello e Cembalo) . . . . .	4.—
Zeszyt	XII.	Mikołaj Zieleński (ca 1611): „Vox in Rama“, Communio; 2 Soprani, Mezzosoprane e TTenore (con Organo), (2 Soprani, Altus et Bassus). Partytura . . . . . Głosy po . . . . .	2.— —,50
Zeszyt	XIII.	P. Damian P. S. († 1729): „Veni Consolator“, Concerto a 2: Canto e Clarine (o Violo) con Basso d'Organo . . . . .	4.—
Zeszyt	XIV.	Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734): „Illuxit sol“, Motetto de Martyribus (2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 1 Viola, 2 Violoncelli, Organo). Partytura . . . . . Głosy instrumentalne po . . . . . Głosy wokalne po . . . . .	6.— —,30 —,20
Zeszyt	XV.	Adam Jarzębski († 1649): „Nova Casa“, Concerto a 3 Violini e Cembalo . . . . . Dublety głosów . . . . .	3.— —,20

#### DZIAŁ TEORETYCZNY

Bronarski Dr. Ludwik:	Harmonika Chopina, Warszawa 1935 . . . . .	16.—
Rytel Piotr:	Harmonja. Warszawa 1930 . . . . .	12.—
Sikorski Kazimierz:	Instrumentoznawstwo. Warszawa 1932 . . . . .	7.—
Tołwiński Gabrjel:	Akustyka muzyczna. Warszawa 1929. Praca zaaprobowana przez Radę Pedagogiczną Konserwatorium Muzycznego w Warszawie i polecona do użytku tej uczelni . . . . .	3.—
„Kwartalnik Muzyczny“,	Roczniki 1928—1933, komplet . . . . .	50.—
Pojedyncze zeszyty:	1, 2, 3, 4, 5, 8 i 9 po . . . . .	3.—
	6/7, 10/11, 12/13, 14/15, 16, 17/18, i 19/20 po . . . . .	5.—
„Polski Rocznik Muzykologiczny“,	Organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Rocznik 1935 . . . . .	8.—
„Muzyka Polska“,	Organ Towarzystwa Wydawniczego Muzyki PTol-skiej, rocznik: 1934, komplet . . . . .	10.—
	1935, komplet . . . . .	10.—
Prenumerata roczna	. . . . .	10.—

