

Myśl Muzyczna

DODATEK MUZYKOLOGICZNY DO MIESIĘCZNIKA „ŚPIEWAK”

organu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. Ks. Damrota 4

Wydawca: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych.

Redaktor: Stefan M. Stoiński.

ROK I.

KATOWICE, W KWIETNIU 1928 R.

NR. 1.

TREŚĆ: *Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Canzona instrumentalna Marcina Mielczewskiego: — Stefan M. Stoiński: O muzyce tonalnej i atonalnej. — Prof. Dr. Adolf Chybiński. Do życiorysu Walentyna Bakfarka.*

PROF. UNIW. DR. ADOLF CHYBIŃSKI (LWÓW).

CANZONA INSTRUMENTALNA MARCINA MIELCZEWSKIEGO († 1651)

Z pierwszej połowy XVIII. wieku zachowało się stosunkowo dość wiele polskich utworów kameralnych: 3 fantazje Mikołaja Zielińskiego (1611), 28 canzon i „koncertów” Adama Jarzębskiego (około 1627) oraz 3 canzony Marcina Mielczewskiego (zm. 1651). W porównaniu z kameralną twórczością polską XVI. i XVIII. wieku oraz II. połowy XVII. wieku jest to nawet bardzo wiele. Ale i to nie wystarczy, aby wydać sąd o wielkości kultu muzyki instrumentalnej a w szczególności kameralnej w ówczesnej Polsce. Wiemy skład inąd, że istniały wówczas u nas wcale liczne zespoły kameralne: na dworze królewskim i w zamkach magnatów, oraz w bogato uposażonych klasztorach. Bawili też w Polsce słynni włoscy kompozytorowie dzieł kameralnych (n. p. Tarquinio Merula, ok. r. 1624). Do Polski jeździli na krótszy lub dłuższy czas słynni skrzypkowie (n. p. Alfonso Pagani, ok. r. 1604¹), Antonio Farinacci, zm. w r. 1671²). Były to niewątpliwie wypadki sporadyczne, ale zainteresowanie dla gry i kompozycji było dość ogólne i w każdym razie bardzo znaczne. Odbiło się ono także echem w literaturze pięknej XVII. wieku. Ubogi szlachcic zadowalał się wprawdzie grą na gęslach, serbach i dudach, sam też grywał na „luteńce”, niekiedy na „instrumencie”, t. j. klawikordzie, niekiedy także na

skrzypcach lub wioli, zamożniejszy szlachcic utrzymywał choćby mały zespół polskich skrzypków i wiolistów, co mu niejeden zarosny sąsiad wytykał jako zbytek (por. „Ogród fraszek” W. Potockiego). Na dworze królewskim kult wyższej muzyki instrumentalnej, zarówno solowej, jak kameralnej, był w duchu ówczesnych zwyczajów rzeczą zrozumiałą. Grywano niewątpliwie wiele utworów obcych, wątpić jednak można ze względu na skład dworskiej muzyki, czy mianoby pomijać instrumentalne utwory polskich kompozytorów, czynnych w kapeli króla. Wszak właśnie jedyne dotychczas znane polskie utwory kameralne z I. połowy XVII. wieku pochodzą przeważnie od muzyków polskich, którzy byli zatrudnieni w kapeli królewskiej. Istniała zatem podnieta dla polskich twórców instrumentalnych.

W takich właśnie warunkach tworzył swe dzieła instrumentalne Adam Jarzębski, Bartłomiej Pękiel i Marcin Mielczewski, którego dwoma canzonami mam zamiar zająć się w tej pracy. Że Mielczewski był nie tylko twórcą dzieł kościelnych, ale i instrumentalnych i że dzieła te musiały wówczas zwracać na siebie uwagę, dowodzi wierszyk w „Gościńcu” Adama Jarzębskiego:

„I Mielczewskiego też rzeczy
Do grania, śpiewania grzeczny”³)

Świadectwo to dla nas tem cenniejsze, że pochodzi od muzyka, który sam był kompozytorem instrumentalnym.

¹) Por. R. Eitnera *QueMenlexikon*, t. VI, 445 a.

²) Tamże, tom VII, 282 a.

³) *Gościńiec* albo *Opisanie Warszawy*, 1643; nowe wydanie: Warszawa 1909, str. 28, w. 711 i 712.

Utwory instrumentalne Mielczewskiego przedstawiały się również poza Polskę, n. p. do Niemiec. Nadworna kapela weimarska posiadała je również. Jej inwentarz z r. 1662¹⁾ zawiera m. in. utwory, które kapelmistrz Adam Drese przywiózł z Warszawy („... Bücher, so er von Warschau mitgebracht“). Nr. 74 tegoż inwentarza zawiera: „Viel unterschiedene feine sonaten von 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. und mehr Stimmen unterschiedener Authores als Schmelzers, Bertalli, David Kohler, Caspar Kerll, Milepski, Valentini, Clemens, Arnoldt und anderer“. Uznaję „Milepskiego“ za identycznego z Mielczewskim, którego nazwisko często w Niemczech przekracano. Nie dziwi nas już dziś ta popularność Mielczewskiego w pewnych przynajmniej środowiskach w Niemczech, gdzie już po jego śmierci wydano jego kompozycję („concerto“) w r. 1659 w publikacji „Jesu Hilt“ w Berlinie. Leksykograf E. L. Gerber powołuje się²⁾ na rękopis Jana Gotfryda Walthera (zm. 1748), w którym miała się znajdować notatka o Mielczewskim, „von dessen Arbeit der Stadtrichter Hertzog zu Merseburg Verschiedenes besass“. Wiemy również, że dzieła Pekieła, Luthusa i Mielczewskiego znajdowały się w repertuarze Michaelis-Schuli w Lüneburgu, gdy uczniem jej był J. S. Bach³⁾. Wiemy wreszcie, że szereg bibliotek niemieckich (Berlin, Drezno, Gdańsk, Lipsk, Wolfenbüttel, Wrocław itd.) posiada unikat polskich kompozycji z XVII. wieku i XVIII. wieku, między nimi właśnie dwie znane nam dotychczas kompozycje kameralne z I. połowy XVII. wieku. Zaś Bibliothèque Nationale w Paryżu posiada rękopis (ze zbiorów Brossarda), sygn. Vm. 7, 1099, Nr. 120, z którego fragment kompozycji Mielczewskiego na 2 skrzypiec i b. c. wydała Dr. Alicja Simonówna⁴⁾. Canzon kameralnych musiał Mielczewski utworzyć zapewne więcej, niż te, które w ilości trzech się zachowały, a które częściowo tylko zachowały się w całości. Fakt jednakże, iż Mielczewski

był znany i poza Polską dowodzi z jednej strony, iż cieszył się uznaniem i pewną popularnością, z drugiej zaś strony uzasadnia konieczność zająć się resztą jego zapewne nieubogiej twórczości instrumentalnej. Dwoma tylko utworami mamy zamiar zająć się w niniejszej pracy. Znajdują się one w bibliotece miejskiej w Gdańsku jako dość zniszczone rękopisy, zwłaszcza drugi z wymienionych:

1. Ms. Cath. q. 33: „A 3. Doi Violini e FAGOTTO o Viola. M. M.“, oraz dopisane pod każdym głosem słowo „Canzona“.
2. Ms. Cath. q. 34: „ARIA a 3. Doi Violini e Fagotto. M. M.“

Monogram „M. M.“ odnosi się do Marcina Mielczewskiego, jak słusznie twierdzi katalog O. Günthera⁵⁾. Inne kompozycje (kościelne), znaczone tym monogramem, okazały się po porównaniu z rękopisami polskimi, utworami Mielczewskiego. Ponadto pierwsza fraza basowa canzony jest identyczna z pierw. za basową frazą „concerto“ Mielczewskiego (w „Jesu Hilt“, 1659). Z „arji“ zaginął głos fagotu, oraz głos basu cyfrowanego, canzona zachowała się w całości (głos I viol., głos II viol., głos fagotu lub wioli i głos basu cyfr. z napisem „basso continuo o pro organo“). W tym stanie rzeczy zwrócić możemy główną uwagę tylko na canzonę, zaś „aria“ i fragment paryskiego rękopisu służyć nam będą za materiał pomocniczy przy oznaczaniu cech stylistycznych. Nie pozwoli nam to czynić wniosków o Mielczewskim jako kompozytorze instrumentalnym, w szczególności kameralnym, da jednak możliwość stwierdzenia związków, jakie łączyły Mielczewskiego z muzyką współczesną na Zachodzie, w szczególności zaś z muzyką włoską, której terminologia wykazują obydwa rękopisy gdańskie. Zdajemy sobie sprawę z tego, że wykazując te związki, nie wykażemy wszystkich, ponieważ ograniczamy się do dwóch względnie nawet jednej kompozycji Mielczewskiego i że byłoby to niemożliwe nawet w razie posiadania większej ilości jego utworów wobec małego jeszcze udostępnienia kameralnej twórczości z I. połowy XVII wieku we współczesnych wydawnictwach. Ponadto żaden z obydwóch rękopisów nie zawiera daty, stąd nie możemy wprost określić daty powstania obydwóch utworów, ani też daty kopii (nie mamy bowiem do czynienia z autografami kompozytora). To jednakże nie przeszkodzi nam w uchwyceniu pewnych cech utworów Mielczewskiego przez porównanie z twórczością Zachodu, mającego w swych rękach inicjatywę ewolucji lub typologii technik, form i stylów.

¹⁾ Por. Ad. Abera prace p. t. Die Pflge der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern... Bückeburg i Lipsk 1921, str. 158.

²⁾ Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Lipsk 1813, III. Teil, szp. 427.

³⁾ Max Seiffert, Die Chorbibliothek der Michaelisschule in Lüneburg zur Zeit J. S. Bachs, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, IX, Lipsk 1908.

⁴⁾ Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker, Zürich 1916, str. 94 i 193—194.

⁵⁾ Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, część IV, Gdańsk 1911, str. 155 b.

Canzona liczy 162 takty, w obrębie których zauważamy pięć ustępów zmieniających naprzemiennie parzystą i nieparzystą miarę taktu:

takt	1—16:	miara taktu C (16 taktów)
"	17—53:	" " 3 (37 ")
"	54—100:	" " C (47 ")
"	101—156:	" " 3 (56 ")
"	157—162:	" " C (6 ")

Zmiany taktu są tu jednym ze znamion formy canzony instrumentalnej. Kontrastowość tej formy dotyczy także zmian tempa, które w canzonie Mielczewskiego nie jest wprowadzone zaznaczone we wszystkich ustępach, które jednakże można uzupełnić bez trudu. Pierwszych 5 taktów posiada w rękopisie tempo „adagio“, w takcie 6 pojawia się w rękopisie tempo „allegro“, pozatem nie znajdujemy żadnych innych napisów odnośnie do tempa. Stosunkowo najłatwiej oznaczyć można ostatnich 6 taktów jako mających tempo „adagio“ przez kontrast z tempem ustępu poprzedniego, a przez analogią z tempem wstępu

5-taktowego całej canzony. Przechodząc ustęp za ustępem co do tempa, nie moglibyśmy jednak z zupełną pewnością otrzymać wiernego obrazu kolejności temp. Musimy zatem wziąć do pomocy wewnętrzne cechy w budowie canzony, przede wszystkim zaś materiał melodyczny i jego opracowanie. Z tego stanowiska patrząc na nią, musimy uznać, że składa się z większej ilości ustępów, mianowicie z ośmiu, ponieważ każdy z nich posługuje się odrębnym mimo pewnych podobieństw materiałem. To kontrastowanie przez ustawicznie odmienny materiał melodyczny w poszczególnych ustępach jest spotęgowane przez różnice w technicznym opracowaniu, jakkolwiek niezawsze różnice opracowania sąsiadują z sobą bezpośrednio, przyczem jednakże w dwóch jednakowo opracowanych ustępach (n. p. technika imitacyjna, która w canzonie przeważa), wprowadzony jest inny rodzaj kontrastu, n. p. w takcie lub w tempie. W ten sposób uzyskujemy następujący obraz canzony:

I. Takt	1—5:	technika homofoniczna,	miara taktu C,	obsada: tutti.
II. „	5—16:	„ imitacyjna,	„ „ C,	„ „
III. „	17—54:	„ imitacyjna,	„ „ 3,	„ „
IV. „	55—61:	„ homofoniczna,	„ „ C,	„ „
V. „	62—100:	„ imitacyjna,	„ „ C,	„ „
VI. „	101—108:	„ homofoniczna,	„ „ 3,	„ „
VII. „	109—157:	„ imitacyjna,	„ „ 3,	„ „
VIII. „	158—162:	„ homofoniczna,	„ „ C,	„ „

Jak widzimy z tego zestawienia, mamy do czynienia z canzoną, w całem ówczesnem tego słowa znaczeniu, przestrzegając zasady ustawicznego kontrastowania w zakresie środków, które może rozporządzać. Ponadto znajdujemy ustę-

py, w których występują nie wszystkie instrumenty równocześnie, lecz wchodzi kolejno, na wzór fugowania, co dotyczy ustępów III, V i VI, a więc ustępów nieparzystych.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

STEFAN M. STOIŃSKI,
DYREKTOR INSTYTUTU MUZYCZNEGO W KATOWICACH.

O MUZYCE TONALNEJ I ATONALNEJ.

System dzisiejszej muzyki europejskiej jest wynikiem długiej, bo nieomal dwa tysiące lat trwającej ewolucji, poczętej z owoców starych praktyk muzycznych najgenialniejszych narodów starożytnych, jak Babilon, Egipt, Grecja i Rzym. Zasady tu ustalone podjęło chrześcijaństwo i pracowało nad dalszym rozwojem, co zresztą dokonywało się nietylko w muzyce, ale i we wszystkich innych gałęziach sztuki, a także nauki i wogóle wszystkich przejawów życia społecznego. Linia rozwoju, jaka obejmuje wszystkie te poczynania w zakresie pielęgnowania dóbr kulturalnych, jej wszędzie jednolite zabarwienie, jej zasady i konsekwentne dążenie do celu zarysowywała się wyraźnie już w czasach zamierzchłych u kolebki naszej kultury. Wpłynęła ona na takie a nie inne ukształtowanie się onej doskonałości, którą nazywamy kulturą aryjską, i która wyróżnia i wywyższa rasę białą

ponad inne, mające również własny, choć mniej doskonały kierunek pracy nad rozwojem swych dóbr kulturalnych.

Ze kolebkę tej naszej kultury aryjskiej kołysały genialnie narody semickie (babiloński, egipski, fenicki i hebrajski), nie uszczupla bynajmniej praw rasy białej do jej ojcostwa. Wiadomo, że narody semickie są właśnie tą genialną mieszaniną ras, jaka powstała w krajach, gdzie odbywały się ongiś olbrzymie walki północnej rasy białej z południową rasą czarną. Rasa biała dała podwaliny kulturze semickiej dzięki właśnie jej przewadze nad rasą czarną.

Możnaby rzec śmiało, iż muzyka z jej różnemi systemami pielęgnowanemi przez rasy poszczególne, jest poniekąd ras tych znamieniem nieomylnem, według którego możnaby klasyfikować przynależność szczepów. Muzyka ras niearyjskich, jak narodów afrykańskich oraz czerwono-

skórców w Ameryce zbudowana jest na zupełnie innych zasadach, upodobaniach i celach. Śmiało twierdzić należy, iż n. p. na ukształtowanie się takiego a nie innego systemu muzycznego rasy białej wpłynęła jej odmienna i swoista konstrukcja psychiczna, wywyższająca ją do dnia dzisiejszego ponad inne rasy.

Cała historia cywilizacji europejskiej opiera się na pewnej konsekwentnie pielęgnowanej predykacji do tych wartości kulturalnych, jakie stanowią potężne i nieprzerwane ogniwo jej rozwoju i jakie wykazują poważne różnice od tych kultur, które płynęły z innych założeń psychicznych ras niearyjskich. Jesteśmy dziś jeszcze świadkami, jak kultura aryjska zatacza na kuli ziemskiej kręgi coraz szersze. Wiemy, iż w zwykłym jej pochodzie uległy w pierwszym tysiącleciu chrześcijaństwa z łatwością wszystkie narody europejskie. Wspólność rasy, a niekiedy bliskie tylko pokrewieństwo pozwoliło im kulturę tę przyjąć i dalej kultywować bez ztracenia swych cech indywidualnych, podczas gdy w Afryce — a szczególnie w Ameryce rasa czarna względnie czerwona w walce tej ulega zupełnej zagładzie i jeden szczep po drugim ginie dla tej prostej przyczyny, że zupełnie inne konstrukcje psychiczne nie dopuszczają do życia się dwóch odmiennych i zasadniczo się wykluczających światopoglądów, sposobów myślenia itp. innych przymiotów wrodzonych. O ile łatwiej i chętniej przyjmuje kulturę aryjską rasa żółta (Japonja i Chiny). Zapewne znajduje się wiele punktów stycznych w założeniu konstrukcji psychicznej obu ras.

Odmienności, powyżej zakreślone, zarysowują się szczególnie wyraźnie w potrzebach muzycznych, gdzie stosownie do upodobań i potrzeb ras wyłoniły się różne systemy mniej lub więcej doskonałe. Że rasa biała stworzyła tu wzór doskonałości, nie może ulegać wątpliwości. Na sąd taki nie wpływa i nie może bynajmniej wpływać samo porównanie systemów muzycznych, gdyż czyny wielkie są prawdopodobnie możliwe w ramach każdego systemu. Nie jest on bowiem wytworem jednej osoby, ale rezultatem dążeń i upodobań milionów pokoleń i musi być z tej racji platformą umożliwiającą pojawienie się dzieł wielkich i genialnych. Nie znamy ich jednak nigdzie i nie odkryto ich u żadnej innej rasy. Beethoven, Bach, Chopin i inni pojawili się u narodów aryjskich i owoce ich pracy świadczą, o wartości systemu, którym się posługiwali, nie zaś nagie i suche porównanie systemów samych.

Nasz system muzyczny jest zatem wynikiem pracy milionów pokoleń. Nie wiemy nic o muzyce naszych przodków, żyjących w czasach przedhistorycznych. Tam, dokąd badania historyków dotarły, znajdujemy już pewne stopnie doskonałości i trudno oprzeć się przekonaniu, że pracą tą kierowały od najdawniejszych czasów pewne w duszach naszych przodków drzemające — zapewne nieświadome skłonności, które do onych swych upodobań i celów prowadząc, wpłynęły na ukształtowanie się naszego systemu muzycznego. Gama diatoniczna, czystość kwart, kwint i oktav i stąd płynące, choć dość

późno się pojawiające uczucie doskonałości przy wsłuchiwaniu się w tajemniczo zgodne barwy trójdźwięków, są niejako apriorystycznymi aksjomatami muzycznymi, z którymi na świat ten przychodzimy. Czerwonoskórcy, lub narody rasy żółtej, nie mogą tego pojąć, tak jak nasza konstrukcja fizyczna i psychiczna nie upodobała sobie nigdy gam szczepów Afryki, będących w naszym pojęciu zestawieniem tonów sztychających rzekomo z wszelkiej naszej zdrowej logiki muzycznej i postulatów zasadniczych, jakie muzyce stawiamy.

Nasz system muzyczny jest zatem tym owocem pracy wieków naszych przodków, jaki odpowiada naszej i tylko naszej aryjskiej jaźni psychicznej a może i fizycznej.

Mimo to autorytet jego, autorytet niezliczonych pokoleń doznaje w prądach muzyki nowoczesnej poważnego zakwestionowania. Na płaszczyźnie, po której kroczyły wieki w niestrudżonym dążeniu do wykrzesania z siebie tej muzyki, jaka odpowiadać miała duszy aryjskiej, na której wyrosły najpotężniejsze czyny muzyczne, jakie kiedykolwiek świat oglądał — na tej płaszczyźnie zagrzmiłało energiczne veto, zaprzeczające kategorycznie jej wartość. Cały dotychczasowy system, operujący tonacjami, melodją, rytmem, formami, dynamiką i innemi ogólnie znanymi środkami muzycznymi, dostosowanymi do upodobań i potrzeb naszej konstrukcji psychicznej, spotyka się z zupełną ignorancją nowych prądów, znanych pod nazwą muzyki atonalnej¹⁾, w przeciwstawieniu do muzyki dotąd pielęgnowanej, zwanej z tej racji muzyką tonalną.

Chcąc wartość i prawo bytu obu kierunków poddać dokładnej analizie, należy uciec się do źródła naszych potrzeb muzycznych, to jest duszy ludzkiej i tam derżących postulatów, jakie przez długie wieki wpływały na kierunek pracy narodów europejskich w dziedzinie muzyki; wspaniałe jej rezultaty są dowodem wyższości rasy białej i tłumaczą jej zwycięski pochod, zdobywający wciąż nowe tereny kuli ziemskiej a jakich zdaje się nowy kierunek atonalny zupełnie nie uznaje.

Wyżyny, na jakie muzyka nasza po tylu wiekach pracy się wzbija, spowodowały świat teoretyków muzycznych, szczególnie doby obecnej, do badań bardzo subtelnych. Wyniki ich ustaliły zupełną zgodność muzycznych prawideł teoretycznych z prawidłami, jakie droga ścisłej analizy naszego życia psychicznego dla potrzeb i upodobań duszy naszej ustaliło. Prace Ernsta Kurtha, którego w tych dniach powołano na zwyczajnego profesora przy uniwersytecie w Bernie szwajcarskiem, jak „Der lineare Kontrapunkt“ i „Romantische Harmonik“ oraz prace innych badaczy, służą przykładami, wykazującami, do jakiego stopnia jest muzyka nasza, oparta na takich a nie innych założeniach, wiermem odbiciem naszego życia duchowego.

Wszelka czynność muzyczna jest projekcją ruchów duszy i ich ciągłych zmagani, nateżeń i odprzeżeń. Melodja, harmonja, nasze formy muzyczne, środki dynamiczne i agogiczne, są niejako dźwięczącym uplastycznieniem niewidzialnych ruchów i wogóle czynności, upodobań i

¹⁾ atonalna — nietonalna.

skłonności duszy ludzkiej. Cały urok naszej muzyki polega na tem, że operując temi samymi prawidłami i skłonnościami, co dusza ludzka, pobudza środkami odpowiedniami dwie ważne czynności i właściwości duszy, które Ernst Kurth nazywa pamięcią muzyczną i relacją psychiczną do czynnego współdziałania.

Dzieje się to w ten sposób, że po otrzymaniu przez muzykę z zewnątrz podrażnień i bodźców do czynności, utrzymuje dusza ciągły kontakt między temi dwoma dla apercpeji muzyki i jej odczucia najważniejszymi przymiotami, jakimi według Kurtha są właśnie relacja psychiczna i pamięć muzyczna. Proces ten należy jaśniej i na przykładach wytłumaczyć.

Relacja psychiczna nazywamy zdolnością, która stwarza, że uczuciu doskonałości, wywołanemu n. p. przez ton *c* przeciwstawiamy uczucia płynące z reszty tonów, n. p. *d. e. f.* i innych. Te ostatnie oceniamy jako uczucia mniej lub więcej zależne, jako uczucia parcjalne, które w przebiegu melodji się oddalają od zasadniczego uczucia *c* lub doń wracają albo też dochodzą do oktawy, stojącej niejako w bliskim pokrewieństwie do tonu zasadniczego. Ernest Kurth określa to jako „ponowne poznanie uczucia *c* w jego oktawie.”

Ruch, który stwarza melodję, wychodząca z tonu zasadniczego jest niejako odpowiednikiem bieżącym, równoległym do ruchów duszy z jej nieustającymi natężeniami i odpężeniami.

Trzeba bowiem pamiętać, iż istotę melodji nie stanowią oderwane jej poszczególne tony, które rzekomo apercpejujemy jako uczucia, obok siebie postawione; nie! życie melodji polega na czemś, co się dzieje właściwie między tonami; tam znajdują się i falują energie, wywołane grawitacjami poszczególnych tonów w kierunku rozmachu oddalania się od uczucia zasadniczego tonu *c* lub uspokajania się przez stopniowy lub nagły doń powrót. Kurth nazywa to „energją kinetyczną”¹⁾ i ona to wywołuje w naszej duszy te objawy, których różne stopnie intensywności każą nam oceniać i odczuwać linie melodji jako piękną lub pospolitą, żywą lub spokojną, burzliwą lub zrównoważoną itp.

¹⁾ energją ruchu.

²⁾ stąd nazwa muzyki „tonalnej”.

³⁾ Energie kinetyczne wywołują również zmiany całych tonacji z ich oddalaniem się i powracaniem do tonacji głównej, co w sposób powyżej podany regulują również „pamięć muzyczną” i „relacja psychiczna”.

⁴⁾ Że w tym względzie zdolności nasze się z biegiem czasu udoskonalały, świadczy n. p. fakt, iż zdolność relacji psychicznej u tak wielkiego muzyka i kompozytora jak K. M. Webera była mniej rozwinięta, niż u dzisiejszego przeciętnego słuchacza. Po wysłuchaniu którejś z symfonji Beethovena twierdził bowiem, że podczas słuchania jej gubi się i nie może określić głównej tonacji. Dziś zdarza się często to samo przy słuchaniu dzieł nowoczesnych muzyki tonalnej.

Energie kinetyczne płyną od tonu do tonu i wywołują różną dynamikę intensywności rozmachu, zależnie od stopni gamy, które potracają i ich właściwości względnie roli, jaką w tej gamie z natury rzeczy odgrywają.

Na przykład potracenie tonu *h* wywołuje wyraźne uczucie niemożliwości spoczynku, uczucie konieczności dalszego kroku w kierunku oktawy i stąd zwie go teoria muzyki tejtone (Leirton), to jest tonem prowadzącym, zatem w tonacji *c* zawsze dalszego kroku wymagającym. Inne tony, n. p. kwinta, kwarta, potem tercja są pod tym względem indyferentniejsze, choć także niezupełnie swobodne i są w przebiegu melodji dla energii kinetycznej niejako punktami tymczasowego oparcia, zaś pryma i oktawa są zupełnym powrotem do spokoju, t. j. do uczucia pierwotnego.

Proces ten odbywający się w melodji, umożliwia zdolność duszy zapamiętania sobie głównego uczucia *c* (pamięć muzyczna) i permanentnego oceniania stosunku, w jakim się doń znajdują inne tony melodji (relacja psychiczna).

Istota muzyki tonalnej leży zatem w tem, że w sposób powyżej opisany, pewne następstwo tonów i ich różne grawitacje do tonu wyjściowego (zwanego toniką)²⁾ są wiernym odbiciem tego procesu ciągłego natężania i odpężania się energii psychicznych, jakie stanowią jedyną czynność naszej duszy i są jedynymi objawami jej życia.

Jest rzeczą zrozumiałą, iż rozmach poszczególnych pierwiastków ruchu melodji nie może przekraczać progu, za którym nasza pamięć się zatraci i tym samym uniemożliwia czynność relacji psychicznej. W utworach klasycznych o większych rozmiarach powracają melodia i harmonia z tej przyczyny często do uczucia głównego (tonu zasadniczego), względnie w razie modulacji do tonacji głównej³⁾ co bardzo po-
ważnie ułatwia orientację.⁴⁾

Tonalność jest zatem ważnym momentem odpowiadającym potrzebom i właściwościom naszej aryjskiej jaźni duchowej, której ciągle udoskonalające się zdolności operowania pamięcią muzyczną i relacją psychiczną pozwalała na jaknajróżnorodniejsze falowanie melodji i harmonii po wszystkich tonach i tonacjach, tych dwóch najważniejszych pierwiastków naszej muzyki europejskiej.

W dalszej konsekwencji takiego ustalenia istoty muzyki naszej podlegają dalsze jej przymioty i właściwości tym samym prawidłom. Nasze ustalone formy muzyczne z ich ekspozycjami, przeróbkami, punktami kulminacyjnymi, powrotami do rozwiązania — do tonacji głównej — jakimi się w swych dziełach posługują kompozytorzy muzyki tonalnej, powstały i ułożyły się w znane przykłady właśnie dzięki tej pamięci muzycznej i ciągłej relacji psychicznej, stosujących jak widzimy, swe prawidła także do struktury dzieł muzycznych.

Wszelkie wspaniałe przeciwstawienia i kontrasty, jakimi dotychczasowa nasza muzyka operuje, wywołane są temi samymi koniecznościami i względami, zatem przeciwstawienie słabych i mocnych części, taktów, okresów i

zdań muzycznych, potem owe różnorodne *clair* — *obscure* w *dur* i *moll*, dysonansach i konsonansach, dynamice (*forte* *piano*), agogice i wielu innych mniej ważnych niekiedy silnie działających środkach ekspresji naszej muzyki. Wszystkie one są wiermem odbiciem momentów naszego życia psychicznego i działają na nas li tylko dzięki specyficznym zdolnościom duszy naszej rasy, oddarzonej pamięcią muzyczną i dążącej do niestannych relacji psychicznych, przenikających swymi promieniami wszystkie wymiary, wśród których muzyka nasza zdolna się przejawiać.

Zdolność ta była jedyną sprężyną działającą niestannie przez tysiąclecia przy pracy nad ukształtowaniem się naszej kultury i sztuki i stworzyła ten system muzyczny, który rasę naszą wyróżnia i poprowadził do wielkich czynów Bacha, Beethovena, Chopina i innych. Dzieła ich są postulatów i skłonności duszy naszej doskonałym spełnieniem i realizacją.

U nich staje się ciałem tęsknota milionów pokoleń, które pracowały nad rozwojem i udoskonaleniem naszego systemu muzycznego, nad stworzeniem odnośnych instrumentów muzycznych itp. na to jedynie, by z ich pomocą świat uczuć ludzkich pogłębić, piękno życia uchwycić, by stworzyć dla życia duszy z jej utęsknieniami radośnymi i smutnymi odpowiednik zmysłom naszym dostępny i przez zmysły znów do duszy z ukojeniem i pociechą płynący. Ten pierwiastek etyczny i estetyczny, bez którego muzyka byłaby tylko pustą grą dźwięków, nie wszędzie wyraźnie występuje, a to z tej przyczyny, że proces apercpcji pierwiastka uczuciowego w muzyce napotyka na szereg przeszkód, leżących w naturze naszego organizmu.

Część energii psychicznej bowiem, działającej w kierunku objęcia wszystkich skarbów uczucia w dziele muzycznym, absorbuje czysto techniczna czynność uwagi. Dopiero po owocei tej uwagi działalność przyjmuje reszta naszej energii to, co nazywamy zawartością dzieła muzycznego. Im mniej muzyka podaje przeszkód dla czynności tej uwagi, tym więcej energii płynie w sferę czystego i niezmaconego świata etycznego, ukrytego w tkaninie tonów i harmonji. Fakt ten tłumaczy wyraźnie owo konsekwentne dążenie do jaknajdalej pojętej prostoty wielkich dzieł naszych czołowych twórców muzyki klasycznej.

Ze poszczególne style i epoki różne w tym względzie mogły mieć zdolności i stąd płynące upodobania i skłonności, dowodzi historia muzyki z jej różnymi tendencjami, dążeniami i techniką. Nigdy jednak dotąd nie po ujęły się cele muzyki tak daleko, by musiano przekroczyć próg, za którym leżał zaniedbanie i zapoznanie powyżej podanych środków i sposobów doń prowadzących. Dzieła nie liczące się z granicami, jakże natura naszej jaźni fizycznej i psychicznej zakreśliła, mogły może na chwile zainteresować, nigdy jednak nie doczekały się oceny trwałej.

Muzyka atonalna czasów naszych neguje wiekszą część powyżej podanych, przez wieki i historie uświęconych i kanonizowanych postulatów. Pamięć muzyczna w sensie powyżej określonym oraz zdolności relacji psychicznej stoja przed wymaganiami przewyższającymi naiśmiel-

sze dotąd wyobrażenia. Wypaczono linję melodji odbierając jej nieomal wszystko, co zachwycało przez wieki w muzyce tonalnej; czysty trójdźwięk — a nawet czwórdźwięk, owe naturalne i najprostsze podstawy, które nawet w układzie najwiecej skomplikowanym uwadze naszej mało przeszkód podawają, są w muzyce atonalnej zupełnie zarzucone. To co się nazywa „akordem atonalnym“ jest konglomeratem najheterogeniczniejszych pierwiastków dźwiękowych, nie uwzględniających jako dziesięcio i wiecej tonowe tworzywa możliwości ujęcia na zasadzie alkwtów i ignorujących w zupełności granice tego, co wyraźnie słuchem objąć można.

Ośmiogłosowość utworów chórowych naszych klasyków podaje uszom wytrawnych muzyków poważne trudności w słuchaniu i zrozumieniu, których nie wszyscy mimo uwzględnienie naturalnych zasad dźwięku pokonują. Cóż mówić o splotach kontrapunktycznych naszych atonalistów, którzy dochodzą nieraz do tak fantastycznych tworzydeł, że trudno, czytając ich partytury, wynaleźć to, co jako myśl główna na uwagę zasługuje. Arnold Schönberg, najtłówniejszy przedstawiciel muzyki atonalnej wpadł na pomysł, wyróżnienia najważniejszych myśli muzycznych, kryjących się w zastraszającej wprost powodzi innych, przez ujęcie w parentyzy. Jest to poniekąd wyjście, lecz nie rozwiązuje kwestji możliwości ich wyłowienia przez ucho, którego zdolności są w tym względzie ograniczone.

Muzyka atonalna wykreśla pozatem wiele innych momentów w muzyce tonalnej pielęgnowanych. Z wszystkich efektów płynących z przeciwstawienia bogatych środków kontrastujących pozostały się tylko dynamiczne jak *forte* i *piano* oraz agogiczne. Zarzucono wszelkie prawidła metryczne, skomplikowano rytmy do niepoznania, skasowano różnice między konsonansem i dysonansem, posługując się wyłącznie tylko tym ostatnim i odarto muzykę tym samym z wszystkiego, co dotąd było jej najważniejszym środkiem ekspresji.

Nie można bądź co bądź poważnym intencjom tego kierunku niekiedy zaprzeczyć siły twórczej, lecz należy zrozumieć, że między skarbami duszy twórców tego kierunku a ich realizacją w muzyce zachodzi jedno wielkie nieporozumienie, które leży prawdopodobnie w zupełnym zapoznaniu właśnie tych wszystkich granic, jakie natura każdej sztuce zakreśliła i jakie zastosować się muszą także do naszego ustroju fizycznego, będącego dziś jeszcze wielce niedoskonałym instrumentem odbiorczym.

Arnold Schönberg przyznaje, że muzyka atonalna odbiega od natury. Według jego zdania, nie była muzyka dotychczasowa sztuką w ścisłym znaczeniu tego słowa; jest nią dopiero muzyka atonalna. Czyni on zatem w muzyce te same różnice, które znamy n. p. w terminach „jedwab prawdziwy“ (bo naturalny) i „jedwab sztuczny“ i oświadcza się za tym ostatnim jako cenniejszym.

Być może, że kierunek atonalny wniesie do muzyki szereg pierwiastków nowych i cennych, wątpić jednak należy, czy w swej czystej postaci iaka pielęguje szereg kompozytorów doby

dzisiejszej z wytrwałością godną lepszej sprawy, stanie się kiedyś ogólnie uznanym sposobem wypowiedzenia takich wielkich myśli i uczuć, jakie posiadamy w muzyce tonalnej.

Na zakończenie dodać należy, iż pokrewny temu kierunkowi jest kierunek politonalny¹⁾, który stara się dwie lub kilka zdecydowanych tonacji połączyć w całość jedną. W praktyce może wyjść z tego to samo co atonalność, teoretycznie jednak jest kierunek ten zrozumiałym tym więcej, że wywodzi swe pochodzenie od takich mistrzów jak Beethoven (równoczesne brzmienie C-dur i F-dur w ostatniej części „pastoralnej”), Brahms, Bruckner, Mahler, R. Strauss i inni. Do politonalności dojdziemy może z czasem na naturalnej drodze ewolucji, której poważne zaczął-

¹⁾ to jest wielotonalny.

ki znajdujemy w muzyce klasycznej; atonalizm, to rewolucja — bolszewizm muzyczny, który burzy i nie buduje i stał się u nas w czystej swej formie nie ostoi.

Możliwa jest rzecz, że kompozytorowie atonalni siłą genialnych intuicji, nam dotąd niezrozumiałych, wczuwają się w owe obce nam potrzeby muzyczne, jakie są owocem pracy pokoleń innych ras. Wiele się o tem pisze i mówi w czasach ostatnich. Jeżeli tak jest, to wątpić należy, czy transfuzja upodobań obcych naszej rasie zburzy lub stępi tak radykalnie dotychczasowe nasze upodobania, że pogardzimy dotychczasowym dorobkiem naszej muzyki, i znajdziemy w dziełach atonalnych tą samą rozkosz, jaką ukochaliśmy w płodach, wypielegnowanych przez naszą prastarą kulturę aryjską.

Katowice, w marcu 1928 r.

PROF. UNIW. DR. ADOLF CHYBIŃSKI (LWÓW).

DO ŻYCIORYSU WALENTYNA BAKFARKA.

Szereg prac polskich i obcych zajmował się już szczegółowo słynnym „Bekwarkiem“, jednym z największych lutnistów i kompozytorów lutniowych XVI. wieku, lutnistą Zygmunta Augusta w latach 1549—1566. Z pochodzenia Sas z edmiogrodzki (ur. w r. 1507), ożeniony z Polką czy Litwiną Narbuttówną, człowiek światowych manier, znający ze swych podróży i stosunków osobistych Węgry, Austrię, Polskę, Niemcy, Włochy i Francję, pozostawał w jakichś bliższych, w stosunku do Polski nielojalnych związkach z dworem księcia pruskiego, mimo że uchodził za zaufanego ulubieńca królewskiego, otoczanego łaskami. O tych stosunkach wiadano w sferach dworskich i z tych sfer zapewne wyszła myśl wypędzenia Bekwarka z otoczenia króla, znanego ze słabego charakteru i słabej woli. Dom wileński Bekwarka zburzono, Bekwark zaś sam tajemniczo zniknął z Polski, udając się do Wiednia, potem do Włoch, gdzie zmarł w Padwie w r. 1576. Najobszerniejsza biografia Bekwarka znajdujemy we wstępie do 37. tomu „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ (Adolf Kocirz), wyczerpująca monografia o wielkim lutniście przygotowuje Henryk Opieński. W niniejszym artykule ograniczam się do podania nowych źródeł do życiorysu Bekwarka, dotychczasowym badaczom nieznanym. Są to dwa listy kurfiürsta brandenburskiego do króla Zygmunta Augusta z r. 1554 i 1559, na które zwrócił łaskawie moją uwagę dr. Ludwik Kolanowski (Kraków), a które otrzymałem w odpisie z Państwowego Archiwum w Królewcu, jako znajdujące się tamże w Foliantach 54 (k. 724, 725) i 55 (k. 555, 556). Listy te podaje w łacińskim oryginale oraz w streszczeniu polskim, zaopatrzonem uwagami odnośnie do dotychczasowych badań.

I.

Regi Poloniae, 26 Mai 1554.

Serenissime rex, domine clementissime et consobrine carissime. Cum paucos ante dies musicus S. R. M. Valentinus Backfark Venetiis huc re-

diisset, commemoravit mihi, sibi a multis, videlicet a Summo Pontifice et aliis ampla stipendia annuatim esse proposita, precipue a serenissimo Rege Franciae, qui non modo ipsum viventem, sed heredes etiam illius magnis beneficiis ornare promiserit, si se ministerio Maj. — Suae addiceret. Quae omnia tamen ipse ex alio servitorem Maj. V. se subducere nolens neglexit, verum ad Maj. V., cui tam diu inserviisset, redeundum censuit. Inter caetera autem et illud mihi exponens, parvum sibi a Maj. V. dari salarium, namque singulis septimanis triginta tantum grossos eum accipere, unde sane uxorem et familiam alii posse, rationis non esse. Idcirco cum tam amplas condiciones Maj. V. causa sprevisset, petiit se Maj. V. per me commendari, ut de augendo illius salario clementiore aliquanto se illi Maj. V. exhiberet, ne propter stipendii ad sumptus domesticos insufficientiam aes alienum contrahere cogatur aut venienti senecta vulgari aulicorum fortuna non tantum uxori et liberis post se relinqueret, quantum ad corporis sepulturam faceret. Cuius precibus duplici nomine abnuere potui et quod carum Maj. V. esse scio et quod in arte sua excelens est. Peto itaque, ut Maj. V. clementem illius rationem ho stipendio nonnihil auctiori habere dignetur. Cum illud ipsum arte sua liberando interdum Maj. V. animum curis et tristitia demerari possit, et neglectis amplis conditionibus sinceri in Maj. V. ministri constantiam declaravit, pluribus haec a Maj. V. peterem, nisi et commendatum eum antea iam Maj. V. esse scirem et facile haec impetratum me confiderem. Factura autem Maj. V. rem mihi gratissimam, qua hunc servitorem quoque suum maxime sibi devincit. Quod super est, opto S. R. V. Maj. diutissime incolumem vivere. Datum Regiomonti.

II.

Regi Poloniae, 23 Marti i 1559,

Serenissime rex, etc. S. R. Matris V. litterae, quibus Valentinum Backfark musicum mihi commendare dignata est, ab eodem mihi reddita sunt.

Quem non solum vidi libenter, sed etiam audiui cupidissime, eumque in negotio suo quantum potui benigne adiaui. Fuit autem eius adventus eo mihi gratior, quam divina favente gratia per artem ipsius et dulcem musicam in adversa mea veletudine nonnihil recreatus et aegritudine quodammodo levatus sum. Et quoniam inter ceteros sermones S. R. Maj. Vestrae clementiam et liberalitatem erga se maiorem in modum depredicavi, praecipue vero, quod S. R. M. V. ipsi bona quaedam et possessiones ad vitae suae annos clementer donavit atque cecesserit, audita id mihi iucundissimum fuit, eique de ea fortuna imprimis gratulor et propter artis suae peritiam donumque divinitus concessum hoc felicitati illi ex animo faveo. Est enim eius modi musicus, cui in arte alius vix comparandus qualisque non facile cuivis regi contingere solet. Gratias igitur S. R. Maj. Vestrae ipsius nomine quas debeo maximas ago pro hac clementi erga ipsum voluntate et beneficentia. Et quamquam non dabit, S. R. Maj. Vestrae ipsum sicut haecenus ita et porro commendatum fore, tamen intermittere non potui, cum S. R. M. V. ipsum adeo accurate mihi commendavit, quin Majestati V. R. vicissim eundem diligentissime commendem. Peto itaque submisce et amanter, S. R. M. V. dicto Valentino hoc porro clementiae exhibere velit, ut collatae illae possessiones ipsi suisque hereditibus et successoribus legitimis hereditario iure conferantur et inscribantur. Dignetur S. R. M. V. hoc ipsum et intercessioni meae et eius arti, quae haud dubie hoc moretur clementer tribuere. Hoc vicissim erga S. R. M. V. subditis meis officiis et debitis studiis promoveri quovis tempore canabor.

Pierwszy ten list jest ważny jako przyczynek do biografii Bakfarka tuż po r. 1551, w którym opuścił na dłuższy czas Polskę, i tuż przed powrotem do Polski, co nastąpiło między końcem maja i pierwszą połową sierpnia w r. 1554. Dotychczasowym badaczom było wiadomem, że Bakfark przebywał przez ten czas we Francji, gdzie nawiązał stosunki z dworem królewskim, co potwierdza pierwszy z dwóch listów. W roku 1552 wydał w Lyonie u Jacques'a Moderne'a swe pierwsze dzieło lutniowe. Nie wiedziano jednak, że zapewne bawił też w Rzymie, gdzie dał się słyszeć jako wirtuoz i kompozytor na dworze papieskim, o czym wspomina właśnie I. list. Do Polski wracał przez Wenecję, którą może już poznał był pierwsi. Nie wrócił jednak wprost, lecz przez Królewiec, przez dwór kurfürsta, który zapewne poznał go już dawniej. Co najmniej od 1551 roku datują się poufne stosunki Bakfarka z kurfürstem. W archiwum królewieckim znajduje się 6 listów Bakfarka do kurfürsta z lat 1552, 1554, 1555 i 1561 (sygnatura: „Herzogliches Briefarchiv, B 3“). Będącego na swych usługach Bakfarka poparł kurfürst listem do Zygmunta Augusta, w którym wspomina mu o powożeniach Bakfarka we Włoszech i Francji i o tem, że inni panujący pragneli pozyskać artystyczne usługi Bakfarka dla siebie, ale artysta uważał sobie za obowiązek wrócić do służby polskiego króla, byleby tylko otrzymał większe wynagrodzenie, niż . . . 30 groszy tygodniowo (oczywiście nie groszy w dzisiejszym rozumieniu), z których nie jest w możności utrzymać siebie i rodziny ani też myśleć ze spokojem o swej starości i zabezpieczeniu bytu rodziny po

swej śmierci. Kurfürst powołuje się na to, że Bakfark jest ulubieńcem króla i że jest wybitnym artystą, który swą grą umiał od głowy i serca królewskiego odpędzać troski i smutki. List kurfürsta wspomina o żonie i dzieciach Bakfarka. Podobnie także list Bakfarka do kurfürsta również z roku 1554. Ponieważ Bakfark opuścił Polskę w roku 1551, a w maju r. 1554 znajdował się jeszcze w Królewcu, przeto najprawdopodobniej ożenił się z Narbuttówną przed wyjazdem z Polski, a nie w roku 1559, jak przypuszczał Koczirz. — Jak pierwszy, tak i drugi list kurfürsta do króla Zygmunta Augusta dowodzi wysokoich protekcji artysty u kurfürsta i wyzyskania ich dla polepszenia bytu na dworze królewskim. I list ten dowodzi, że w marcu r. 1559 bawił Bakfark w Królewcu we „własnych” sprawach i otrzymał od króla listy polecające do kurfürsta. W tym samym roku właśnie kupił dom w Wilnie. Kurfürst zapewnia króla, że jest Bakfarkowi najprzychylniejszy, że gra jego przyspieszyła nawet rekonwalescencję po chorobie kurfürsta, że Bakfark nie może się dość nachwalić króla za jego łaskawość, sam zaś jest zdania, że mało który z królów może pochwalić się posiadaniem w kadrach swych muzyków takiego artysty, z którym zapewne żaden inny artysta nie da się nawet w przybliżeniu porównać. Oby ta życzliwość królewska i nadal była udziałem Bakfarka. Nadto prosi kurfürst króla, aby nadane przez tego ostatniego Bakfarkowi dobra do używania dożywotniego mógł król prawnie zapewnić i następcom lutnisty. Mowa zapewne o jakiejś posiadłości w Wilnie lub może o innej. Jak poprzedniej, tak i tej prośbie uczynił słaby Zygmunt August zadość. Ślepym był na ustawiczne konspiracyjne Bakfarka z kurfürstem. Nie byli jednak ślepi dworzanie i żołnierze królewscy. Gdy szpiegowanie Bakfarka wyszło na jaw, zburzyli z wioską roku 1561 dom Bakfarka w Wilnie, dokumentując w ten sposób swą opinię o protegowanym słabego króla. Stało się to w czasie, gdy Bakfark w liście do kurfürsta narzekał na swych przeciwników w sferach dworskich („aber meine Widersacher haben mehr Geld im Beutel, als ich“ . . .) i gdy „getreuer alter Diener“ kurfürsta (jak się sam Bakfark nazywa w liście z r. 1561) poczuł, iż ziemia pod nogami stała mu się już zbyt gorącą. Przez Kraków, Wrocław i Poznań, jak pierwotnie przez Gdańsk, opuścił Bakfark skwapliwie Polskę. Pozostały po nim legendy i przysłowia, obok wspaniałych dzieł, których wysoka wartość i styl oceni niewątpliwie wyczerpująco zapowiedziana praca Henryka Opieńskiego. W świetle tych faktów rozumiemy dobrze perfidję listów kurfürsta do króla.

Zakopane, 1 kwietnia r. 1928.

Sprostowanie. W dokończeniu artykułu prof. dra Adolfa Chybińskiego w 3 nrze „Śpiewaka” są do sprostowania w przykładach muzycznych dwie omyłki drukarskie: 1. na str. 27 w przedostatnim takcie cytatu z sonaty Skarżyńskiego („adagio”) pierwsza nuta głosu skrzypcowego ma być „g i s” nie fis; 2. na str. 28 drugi przykład nutowy od góry ma mieć klucz wiolinowy, nie basowy.

