

16. Stanisław Olędzki, *Sprawozdanie z sesji muzykologicznej „Polka kultura muzyczna w XXV-leciu PRL”*. „Zeszyty wielkopolskie” z. 12, Poznań 1970. Wydawnictwo Poznańskie, s. 92-111.

W DNIACH 24-25 marca 1969 r. odbyła się w Poznaniu w ramach IX Poznańskiej Wiosny Muzycznej Sesja Muzykologiczna pn. „Polska kultura muzyczna w XXV-leciu PRL”. Organizatorem Sesji było Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne oraz Koło Poznańskie Związku Kompozytorów Polskich, a sali użyczyło Muzeum Instrumentów Muzycznych — Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Sprawozdanie niniejsze przedstawia problematykę wszystkich referatów, wygłoszonych podczas Sesji oraz streszczenie dyskusji. Pełne teksty referatów oraz stenogram dyskusji złożone zostały w Muzeum Instrumentów Muzycznych (Poznań, Stary Rynek 45); gdzie mogą być udostępnione osobom zainteresowanym.

Program Sesji:

doc. Florian Dąbrowski - *Polska kultura muzyczna w latach 1945—69*

dr Stefan Śledziński - *Rola ZKP w kulturze muzycznej w 25-leciu*

mgr Mieczysław Tomaszewski - *PWM w 25-leciu*

dr Włodzimierz Kamiński - *Badania instrumentologiczne w Polsce w latach 1945—69*

dr Jan Stęszewski - *Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru muzycznego*

dr Michał Bristiger - *Kategorie podstawowe w polskiej muzykologii*

dr Józef Patkowski - *Studio muzyki eksperymentalnej*



FLORIAN DĄBROWSKI: POLSKA KULTURA MUZYCZNA W LATACH 1945—69

Wyczerpujące omówienie i ustosunkowanie się do przejawów polskiej kultury muzycznej minionego ćwierćwiecza jest przedsięwzięciem niemożliwym do zrealizowania w referacie o zawężonych ramach. Z konieczności zatem autor skoncentrował się na kilku zasadniczych zagadnieniach wielowarstwowej i szerokiej problematyki, na zagadnieniach wyjaśniających genezę współczesnego oblicza polskiej kultury muzycznej.

Wspaniały, nie spotykany dotąd rozkwit kultury muzycznej — to wynik wielu czynników różnej natury, lecz o zgodnych kierunkach działania.

Odzyskanie niepodległości przyniosło ze sobą rewolucyjny powiew nowej myśli społecznej, nowe ukształtowanie się klas społecznych. W programie nowego obok odbudowy zniszczonego kraju, obok spraw ekonomicznych, naczelnym zadaniem stała się również odbudowa kultury, w tym także i muzyki. Przewartościowanie pojęć społecznych i politycznych wpłynęło zasadniczo na budowę całokształtu życia kulturalnego naszego społeczeństwa.

Powyższy cytat dotyczy tej grupy czynników formujących współczesną kulturę, których ostatecznym rezultatem stał się mecenat państwowy. Pełny rozkwit, a nawet — jak to formuluje autor — eksplozja kultury w Polsce Ludowej nie byłyby możliwe, gdyby nie zadziały jednocześnie czynniki przygotowujące grunt pod realizację szeroko pojętego programu działania. Bogate tradycje polskiej kultury muzycznej, aczkolwiek nie wykorzystywane zrazu w pełni, ułatwiły start po wojnie. Zresztą okres okupacji hitlerowskiej nie był równoznaczny z kompletną stagnacją. Hitlerowska pogarda dla polskiej kultury wywołała kontrakcję ze strony całego narodu. Słuchacze tajnych koncertów rekrutowali się spośród różnych warstw społecznych, lecz była to publiczność wyłącznie polska. Ten ponury okres odegrał więc także rolę pozytywną, umacniając więź narodową i przygo-

towując grunt pod nowe formy działania, a szczególnie upowszechnianie. Głód wszystkiego, co polskie w twórczości czy odtwórczości, ułatwił realizację zadań w dziedzinie kultury.

Przechodząc do omawiania konkretnych osiągnięć 25-lecia, autor zatrzymał się nad sprawą upowszechniania rozumianego dwojako: 1. upowszechnianie „wszerz”, czyli pozyskiwanie nowego słuchacza; 2. upowszechnianie „w głąb”, czyli popularyzacja nowych bądź nie znanych dotąd utworów. Konieczność realizowania obu kierunków wynika z przesłanek ontologicznych, a więc najbardziej organicznie związanych z samym przedmiotem upowszechniania: „[...] zaistnienie dzieła [...] nie będzie naprawdę całkowite mimo jego dźwiękowej realizacji, dopóki nie nastąpi zbiorowa percepcja utworu, która ukonstytuuje jego obecność”. Kilka następnych uwag poświęca autor sprawom kontaktu odbiorcy z dziełem muzycznym. Między odbiorcą a twórcą współczesnym dochodziło w minionym okresie do nieporozumień polegających na tym, że poszukiwania artystów stawały się coraz bardziej świadome, nie zgadzając się jednocześnie z oczekiwaniami odbiorców, którzy pragnęli, by te poszukiwania miały za jedyny cel sprawianie przyjemności odbiorcy. Okazało się, że twórczość czy odtwórczość nie może być skrepowana warunkami zewnętrznymi i celami utylitarnymi. Wolność artysty nie może być rozumiana jednakże jako anarchia, lecz jako wolny, świadomy wybór narzuconych sobie norm.

Podstawę do realizacji socjalistycznego modelu kultury muzycznej w Polsce stanowią liczne placówki powołane do życia po wojnie. Olbrzymi postęp w tej dziedzinie najlepiej udokumentują liczby. W 1945 j\ istniało w Polsce 19 szkół państwowych i 67 niepaństwowych; obecnie jest 180 szkół wszystkich stopni. Wyższe szkoły muzyczne opuściło w ostatnim 25-leciu 6000 absolwentów. Dodajmy, że na polskich wzorach ustrojowych szkolnictwa muzycznego opiera aktualnie reformy wiele państw, także kapitalistycznych. Wielka liczba absolwentów wpłynęła decydująco na rozwój instytucji muzycznych. Dla porównania: przed wojną mieliśmy tylko Filharmonię Warszawską i dwie opery, dzisiaj pracuje w kraju 10 państwowych filharmonii, 9 państwowych orkiestr symfonicznych, 9 oper i 7 teatrów operetkowych. Wszystkie te placówki reprezentują wysoki poziom wykonawczy, zapewniając polskim twórcom możliwość realizacji ich dzieł. Jak ten problem wyglądał dawniej, wystarczy przypomnieć kłopoty Karłowicza czy Szymanowskiego.

Liczne festiwale muzyczne, konkursy wykonawcze (chopinowski i im. H. Wieniawskiego) i udział naszych artystów w imprezach zagranicznych przyczyniają się do sławy polskiej twórczości wszystkich epok i do sławy polskiego wykonawstwa. Także polska muzykologia „pozwoliła w ciągu minionych 25 lat ujrzeć w nowym świetle historię naszej muzyki poprzez liczne znaleziska nie tylko dawnych utworów [...], przywróciła polskiej kulturze muzycznej wielu kompozytorów, o których istnieniu nie wiedzieliśmy”. Festiwale Dawnej Muzyki Polskiej w Bydgoszczy dowiodły, że znaczenie tych kompozytorów nie było wcale marginalne.

Obraz polskiej kultury muzycznej byłby niepełny, gdyby nie uwzględniał szeroko rozwijającego się ruchu amatorskiego. Ruch ten dowiódł konieczności umuzykalniania naszego szkolnictwa, od podstawowego poczynając, a na wyższym kończąc; wykazał potrzebę muzycznego wychowania każdego obywatela, gdyż każdy z nas odpowiedzialny jest za świadome budowanie socjalistycznej kultury.

W ostatniej części referatu autor przedstawił osiągnięcia środowiska poznańskiego w dziedzinie kultury muzycznej w minionym 25-leciu. Poznań wszedł w okres powojenny z bogatą tradycją, szczególnie w dziedzinie chóralistyki. Tu działał przecież znakomity chór ks. Wacława Gieburowskiego, tu działało wydawnictwo Barwickiego, które wydawało *Pieśni kurpiowskie* Karola Szymanowskiego, a za granicę wysyłało kompozycje chóralne Stanisława Wiechowicza. Tradycje Poznania nie były jednak jednostronne. Po I wojnie światowej powstały w Poznaniu Opera i Państwowe Konserwatorium Muzyczne. Tutaj zaczęły się także odbywać pierwsze festiwale muzyki współczesnej, tu miały miejsce prawykonania lub pierwsze polskie wykonania utworów K. Szymanowskiego (*Stabat Mater*, *Harnasie*, *IV Symfonia*). Po wyzwoleniu nawiązano do tych tradycji. Działają przecież w Poznaniu dwa chóry o światowym rozgłosie (Stuligrosza i Kurczewskiego), Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki, Państwowa Filharmonia, Wielkopolska Orkiestra Symfoniczna, szkoły muzyczne. Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego organizuje Międzynarodowe Konkursy Wykonawcze, Kompozytorskie i Lutnicze im. H. Wieniawskiego. W 1960 r. Tadeusz

Szeligowski inicjuje I Poznańską Wiosnę Muzyczną — festiwal polskiej muzyki współczesnej. Poznań posiada liczne środowisko kompozytorskie, które w skali krajowej jest bardzo prężne i aktywne. Rozwija się również szeroko ruch amatorski. Co prawda z pierwszego ćwierćwiecza PRL Poznań wychodzi nie bez strat (likwidacja katedry muzykologii), jednak wiele inicjatyw, liczących się w skali międzynarodowej, osłabia gorycz tego faktu. W skali krajowej bez precedensu jest prowadzona przez Filharmonię akcja abonamentowych koncertów dla młodzieży — „Pro Sinfonica”, a poznańska Opera przez swą politykę repertuarową (Szostakowicz, Wagner, Ravel, świetne spektakle baletowe) wysunęła się na czoło polskich teatrów operowych.

W zakończeniu referatu autor stwierdził: „Na naszych oczach dokonuje się dzisiaj wspaniały, dotąd nie spotykany rozwój muzyki w Polsce, szczególnie zaś rozkwit twórczości. Dzieła naszych kompozytorów w poszukiwaniu właściwego, współczesnego języka dają świadectwo naszej narodowej potencji twórczej, są jej najdoskonalszym odbiciem. Są również świadectwem naszych poszukiwań, naszych osiągnięć i upadków. Dla przyszłych pokoleń będą synonimem tych ogromnych zmaganiań w kształtowaniu nowego, współczesnego oblicza nie tylko Polski, ale i świata”.



STEFAN ŚLEDZIŃSKI: ROLA ZKP W KULTURZE MUZYCZNEJ W 25-LECIU

Szkicując zarys historii ZKP, autor zwrócił szczególną uwagę na zmienne warunki, w jakich przyszło Związkowi działać, oraz na powiązania tych działań z kulturą muzyczną Polski Ludowej.

Związek Kompozytorów Polskich powstał 27 sierpnia 1945 r. Pierwsze lata działania są okresem organizacji i przystosowywania się kompozytorów do nowej sytuacji, powstałej w związku z podjęciem przez państwo szerokiego mecenatu kulturalnego. Otworzyły się nowe możliwości, powstały nowe obowiązki, rozumiane bardzo różnie, często fałszywie. W programie I Zjazdu ZKP podjęto prace związane z reformą szkolnictwa muzycznego oraz z wprowadzeniem muzyki do programów szkolnictwa ogólnokształcącego. W pierwszym okresie działalności stanęły przed Związkiem liczne problemy natury finansowej, jak np. stworzenie bazy materialnej dla kompozytorów poprzez zakupy, zamówienia, organizowanie i dofinansowanie prawykonania, wówczas jeszcze nielicznych, czy później przez system stypendiów fundowanych. Te niezbędne dla egzystencji kompozytorów prace wywołały na III Zjeździe w 1947 r. gwałtowne zarzuty ze strony ówczesnego Departamentu Muzyki o przerost spraw administracyjnych nad ideowymi. Nie były to jedyne zarzuty. Najcięższym było posądzenie o elitarność, o oderwanie się od świata pracy. A przecież jednocześnie zlikwidowano wychowanie estetyczne w szkołach — remedium na uprzystępnienie m. in. współczesnej ambitnej twórczości muzycznej. Ministerstwo odwróciło problem i zaatakowało kompozytorów, ich warsztat, określając twórcze poszukiwania mianem „zwyrodnienia formalistycznego”. Kulminacja tych ataków nastąpiła po Zjeździe w Łagowie w 1949 r. Z datą tego Zjazdu łączy też autor cezurę w historii ZKP.

Nowy, trudny okres nie trwał na szczęście długo, a dzięki właściwej postawie polskich kompozytorów, cechującą go presja na ZKP, stopniowo osłabła. Kiedy największy nacisk został przełamany, Związek przeszedł do ofensywy. 6 czerwca 1955 r. uchwalono powołanie „Warszawskiej Jesieni”, wprowadzonej już w roku następnym. Ten właśnie przełom wskazuje najdobitniej na uzależnienie periodyzacji polskiej współczesnej kultury muzycznej od losów ZKP, na pozytywne skutki tych relacji. Od tego momentu następuje błyskawiczny rozwój talentów kompozytorskich, ogólnoświatowa ekspansja polskiej muzyki współczesnej. Warszawski festiwal dawać miał w założeniu przekrój współczesnej twórczości wobec międzynarodowego audytorium. Dzięki temu kompozytorzy polscy uzyskali szansę wejścia na estrady światowe i z szansy tej w pełni skorzystali. Działalność naukowców zrzeszonych w Sekcji Muzykologicznej ZKP, ujawniających nieznane fakty z dziejów polskiej kultury muzycznej, odkrywających nieznanne kompozycje, pozwoliła wyzbyć się kompleksu niższości wobec innych kultur. Do istotnych zdobyczy Związku autor zaliczył także akcję popularyzującą współczesną twórczość wśród szerokich rzesz odbiorców z mniejszych ośrodków muzycznych.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI: PWM W 25-LECIU

„Możliwe zadania wydawcy i możliwe dylematy wydawcy... Zaspokajać istniejące potrzeby — wychowywać, tworzyć potrzeby nowe; wsłuchiwać się w możliwości środowisk, oczekiwać na propozycje — inspirować, inicjować, atakować; obsługiwać istniejące programy instytucjonalne czy sugerować, forsować, wprowadzać nowe, własne; dyrygować: czy być dyrygowanym; stosować wypróbowane metody — ryzykować nowe rozwiązania; radzić się najwybitniejszych fachowców danego przedmiotu, czy szeregowych jego przedstawicieli obrosłych czasami w rutynę, ale, zawsze w praktykę, w doświadczenie; bardziej dokumentować znakomitą przeszłość, czy otwierać możliwość startu dla ewentualnej przyszłości. Akcentować bardziej naukową czy artystyczną, wartościową, czy jakościową stronę zagadnień; lansować nowość — czy indywidualność, aktualność — czy trwałość; dbać o ekonomię — współtworzyć kulturę?”

Ten początkowy fragment referatu daje wgląd w liczne i skomplikowane problemy stojące na co dzień przed Polskim Wydawnictwem Muzycznym. Pozornie tylko wydawać by się mogło, że przytoczone alternatywy nawzajem wykluczają się. W rzeczywistości aktualne sytuacje naszej kultury determinowały stosunek Wydawnictwa do tych problemów w płaszczyźnie nie „co” (lansować, akcentować), lecz „co bardziej”. Pewne przesunięcia w układzie dominujących tendencji w polityce wydawniczej dały autorowi oparcie do przeprowadzenia periodyzacji dotychczasowej historii Wydawnictwa.

Dzień 6 kwietnia 1945 jest datą inicjującą udokumentowaną działalność PWM. O jego powstaniu i rozwoju w początkowym okresie zadecydowały trzy czynniki: warunki stworzone przez nowy ustrój, aktualny, żywy rozwój polskiej twórczości, osobiste zaangażowanie Tadeusza Ochlewskiego. Już w pierwszym okresie działalności (1945—1948) dokonał się olbrzymi skok jakościowy w porównaniu z okresem przedwojennym. I. Rada Wydawnicza, której przewodniczyli Adolf Chybiński i Stanisław Wiechowicz, ustaliła program działania do dziś aktualny. Przytoczmy najistotniejsze punkty z tego planu: 1) popieranie polskiej twórczości muzycznej przez publikacje dzieł kompozytorów polskich oraz z dziedziny historii, teorii, etnografii muzyki, szczególnie polskiej, i przez propagandę muzyki polskiej w kraju, i za granicą; 2) zadośćuczynienie wszelkim potrzebom wydawniczym naszej pedagogiki muzycznej; 3) dostarczenie wykonawcom materiału nutowego przez stworzenie odpowiedniej wypożyczalni; 4) szerzenie znajomości muzyki polskiej wśród społeczeństwa przez rozpowszechnianie swych wydawnictw; 5) zbieranie rękopisów i rzadkich druków oraz dzieł kompozytorów, teoretyków i historyków polskich.

Efektom realizacji powyższego programu były pierwsze serie wydawnicze, takie jak: Pedagogiczna Biblioteka Skrzypcowa, Pedagogiczna Biblioteka Fortepianowa, Pedagogiczna Biblioteka Chóralna, Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, Biblioteka Metodyczna, Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina, pierwsze partytury, podręczniki, monografie, a także „Ruch Muzyczny” i „Kwartalnik Muzyczny”. Ten szeroko zakreślony program, aczkolwiek realizowany bez elementarnych środków, odzwierciedla dominację Wydawnictwa nad sytuacją. Autorzy współpracujący z PWM dyskutują sprawy muzykologii (Chybiński i uczniowie), szkolnictwa teoretycznego (Miketta, Sikorski), programy nauczania, charakter upowszechniania (Rudziński).

Następny okres, rozpoczynający się w roku 1949, cechują nowe tendencje, odmiana profilu Wydawnictwa. Wśród książek ukazują się prace estetyczne i metodologiczne, kontynuowany jest cykl monograficzny, „Ruch Muzyczny” zastąpiła „Muzyka” wydawana w Warszawie, a „Kwartalnik Muzyczny” — „Studia Muzykologiczne”. W 1951 r. PWM otrzymuje nowy, pięciopiętrowy gmach, a dwa lata później przejmuje produkcję i obowiązki „Czytelnika”. Okres ten (1949—1956) nazywa autor „okresem pracy pozytywistycznej — budowaniem od podstaw na nowych założeniach nowej sytuacji wewnętrznej i zewnętrznej”. Inicjatywę w zakresie planów perspektywicznych przejmuje szerokie grono redaktorów (Habela, Duleba, Wierzbicka, Żmigród, Niwińska, Tomaszewski, Strumiłło, Szweykowski, Chylińska, Haraschin, Doleżałowa, Walaciński, Schäffer). Ówczesna działalność Wydawnictwa podążała w dwóch kierunkach: upowszechnienia i faktograficznej dokumentacji kultury polskiej. Kierunek upowszechnieniowy cechowały nowe tendencje, sprzeczne wyraźnie z dawniejszą akcją „Czytelnika”. PWM-owi chodziło mianowicie o popularyzację dobrego, łatwo

przyswajalnego, autentycznego repertuaru, a nie preparowanie repertuaru specjalnego dla „maluczkich”. Owocem tego kierunku pracy PWM-u jest 10 serii wydawniczych, m. in. Biblioteka Słuchacza Koncertowego, Biblioteka Operowa i Baletowa, serie folklorystyczne, Biblioteka Małych Partytur, periodyk „Śpiewamy i Tańczymy” i inne.

Drugi kierunek działania — dokumentacyjny, inspirowany przede wszystkim przez Tadeusza Strumiłłę, rozwinął się w oparciu o panującą wówczas sytuację „polegającą m. in. na tym, iż znaczna część muzykologów, nie wykazujących skłonności do podejmowania problematyki estetycznej, wówczas milczała”. Wychodzące publikacje materiałowe (*Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej*, *Źródła pamiętnikarsko-literackie*, *Bibliografia muzyki polskiej*, *Bibliografia polskich czasopism muzycznych*) stworzyły bazę faktograficzną, pozwalającą na gruntowną i rzetelną argumentację udowodnianych tez, na budowę wiedzy o własnej przeszłości muzycznej fakt po fakcie.

Zmiany zaszły w Polsce po 1956 r. pozwoliły na szerokie zajęcie się problematyką współczesną (prace Bogusława Schaeffera), co poparto akcją wydawania dzieł muzyki awangardowej. Współpraca PWM z ZKP uzewnętrzniła się w postaci dużej ilości świetnych wykonań, wznowień partytur, ilości i jakości nagrań i nagród. W okresie tym, w wyniku zmian strukturalnych w finansowaniu wydawnictw, PWM stało się odpowiedzialne finansowo za zapas własnej produkcji. Ważność aspektu ekonomicznego i aktualne hasło polityki kulturalnej — większego zbliżenia do codziennych potrzeb przeciętnego odbiorcy — wpływają na relatywizację i liberalizację polityki wydawniczej (szersze uwzględnienie jazzu, piosenkarstwa, wydawnictw pedagogicznych).

W piętnastolecie swej działalności PWM opracowało plan perspektywicznego działania uwzględniający w szerszym stopniu potrzeby odbiorcy, opanowując tym samym sytuację wynikającą z nowej struktury ekonomicznej. Nowe inicjatywy mają charakter zgoła monumentalny: źródłowe wydania dzieł Moniuszki, Wieniawskiego, Szymanowskiego, nowe wydanie dzieł Chopina, a wraz z PTL — dzieł Kolberga, dokumentacja okresu warszawskiego życia i twórczości Chopina, *Annales Chopin*; seria przekładów z literatury obcych, nowe serie poświęcone dawnej muzyce polskiej i muzyce współczesnej (partytura z płytą).

Ostatni okres historii Wydawnictwa od 1965 r. znamionują bezpośrednie kontakty ze światem (uprzednio prawie wyłącznie przez Ars Polona). W następstwie tych kontaktów podniosła się jakość merytoryczna i edytorsko-poligraficzna wydawnictw. PWM nawiązuje współpracę z 16 najwybitniejszymi wydawnictwami z trzech części świata, wykorzystuje szansę, wchodząc do pierwszej dziesiątki wydawnictw na świecie.

W końcowej części referatu autor wskazał wiele pilnych problemów domagających się rozwiązania. Nowe zadania, stojące dzisiaj przed PWM, wynikają m. in. z zapotrzebowania na wydawnictwa źródłowe, pełną nową syntezę dziejów polskiej kultury muzycznej, zmodernizowane podręczniki i szkoły oraz encyklopedię muzyczną.



WŁODZIMIERZ KAMIŃSKI: *BADANIA INSTRUMENTOLOGICZNE W POLSCE W LATACH 1945—69*

Instrumentologia — jedna z wielu gałęzi muzykologii — jest stosunkowo młodą nauką, gdyż jej prawdziwy rozkwit nastąpił dopiero po 1940 r. Zainteresowanie problematyką instrumentologiczną datuje się jednak co najmniej już od XVI w. (Agricola, Mersenne), koncentrując się na wąskim kręgu zagadnień faktograficznych. Także późniejsze prace tematyką swą nie wykraczały poza obszar instrumentoznawstwa. Dopiero na przełomie XIX i XX w. Erich Hornbostel i Curt Sachs rozszerzyli znacznie zakres badań, kładąc podwaliny pod współcześnie rozumianą instrumentologię. Zwłaszcza Sachs zrozumiał, jaką rolę może odegrać instrumentologia w badaniach nad rozwojem kultury muzycznej w każdej epoce i w każdym środowisku geograficznym.

Współczesną instrumentologię cechuje złożona struktura, wielość dyscyplin szczegółowych i pomocniczych. Oto lista tych dyscyplin: 1) historia instrumentów muzycznych (dotyczy rozwoju i funkcji instrumentów w poszczególnych epokach i środowiskach geograficznych); 2) teoria i meto-

dyka badań ewolucji instrumentarium muzycznego (obejmuje wiedzę o całym złożonym zespole czynników decydujących o takim, a nie innym rozwoju instrumentarium, pozwalając na konstruowanie ciągów logicznych w badaniach procesów ewolucyjnych); 3) historia instrumentalnej praktyki wykonawczej, szczegółowo uwzględniająca relacje między konstrukcją instrumentu a techniką wykonawczą; 4) etnografia muzyczna (w zakresie ludowego instrumentarium i instrumentalnej praktyki wykonawczej); 5) instrumentoznawstwo z systematyką instrumentoznawczą; 6) akustyka muzyczna; 7) teoria budowy instrumentów muzycznych; 8) historia zbiorów i kolekcji instrumentów muzycznych; 9) systematyka instrumentologiczną. Autor wymienia także najważniejsze nauki pomocnicze, z których dorobku szeroko korzysta instrumentologia. Oto one: 1) historia, 2) historia sztuki (w zakresie ikonografii), 3) archeologia, 4) nauki technologiczne (w zakresie materiałoznawstwa i teorii konstrukcji instrumentów), 5) socjologia, 6) etnografia, 7) konserwacja zabytków, 8) muzealnictwo i in.

Prowadzenie poważnych badań instrumentologicznych nie jest możliwe bez oparcia na bazie, jaką stanowią kolekcje oryginalnych instrumentów muzycznych z różnych epok i środowisk (zarówno Mahillon jak i Sachs byli kustoszami muzeów instrumentów). W Polsce w okresie międzywojennym nie było naukowo zorganizowanego zbioru instrumentów muzycznych. Wszystkie zatem prace badawcze musiały opierać się na materiale doraźnie zebranych i ograniczały się do instrumentoznawstwa obiektów ludowych (Chybiński, Pietruszyńska, Stoiński) lub profesjonalnych (podręczniki Sikorskiego, Poradowskiego, Reissa). Po wojnie została zorganizowana w Poznaniu baza materiałowa badań instrumentologicznych, w postaci Muzeum Instrumentów Muzycznych, Oddziału Muzeum Narodowego. Skromne zrazu zbiory rozrosły się dzięki intensywnej eksploracji terenu i licznym darom różnych instytucji kulturalnych i rządów krajów europejskich i pozaeuropejskich. Dzisiaj prócz instrumentów z całego świata Muzeum posiada pracownię konserwatorską prowadzącą nie tylko prace konserwatorskie, lecz także rekonstrukcyjne; bibliotekę specjalistyczną, fonotekę, kartoteki materiałów ikonograficznych oraz instrumentów znajdujących się w kraju poza zbiorami muzealnymi.

Polskie badania instrumentologiczne, rozpoczęte po wojnie, skoncentrowały się przede wszystkim nad dziejami polskiego instrumentarium muzycznego, gdyż dotychczasowa wiedza w tym zakresie była znikoma i nic nie wskazywało na autonomiczny rozwój polskich instrumentów, a przeciwnie — wskazywano na wpływ kultur zachodnich. Niedocenianie roli Polski w rozwoju europejskiego instrumentarium wykazały prace Zdzisława Szulca, pierwszego kustosa Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, poświęcone historii skrzypiec. Dzięki Szulcowi nie ulega już dziś wątpliwości bezpośredni związek tego instrumentu z polskim średniowiecznym instrumentarium ludowym. Co więcej, „[...] prowadzone przez Muzeum badania wykazały, że najwcześniejsza polska wzmianka o skrzypcach, pochodząca z połowy XV w., wyprzedza o około 100 lat przyjmowaną w całej instrumentologii zachodniej datę pojawienia się pierwszych skrzypiec. Dodajmy, że odnalezione źródła archiwalne wskazują, iż polska szkoła lutnicza w XVI i XVII w. reprezentowana była tak znakomitymi warsztatami lutniczymi, jakich w tym okresie nie znajdziemy nawet w stolicy lutnictwa światowego — Cremonie”.

Drugi kierunek badań instrumentologicznych, prowadzonych wspólnie z archeologami, ma na celu pełne opracowanie dziejów instrumentarium i instrumentalnej praktyki wykonawczej w Polsce, poczynając od okresu paleolitu. Badania te mają fundamentalne znaczenie dla historii muzyki polskiej czasów najdawniejszych, gdyż źródła instrumentologiczne są tu jedynymi informatorami o stanie rozwoju kultury muzycznej. Już dzisiaj polskie prace nad instrumentarium prehistorycznym należą do najbardziej zaawansowanych wśród prac krajów europejskich. Do najcenniejszych znalezisk należy instrument typu fletni Pana, pochodzący z VII—VI w. p.n.e. — najstarsze znalezisko tego typu w Europie oraz dwa instrumenty strunowe z XI i XII w., dowodzące istnienia we wczesnym średniowieczu ośrodka kulturowego obejmującego północne tereny Europy (z Polską, krajami skandynawskimi i północnymi republikami ZSRR), na którego obszarze wykształciło się odrębne instrumentarium, nie poddające się obserwowanym w tym czasie wpływom azjatyckim.

Inna grupa zagadnień podejmowanych przez polską instrumentologię zmierza do przygotowania gruntu pod syntetyczne ujęcie problematyki ewolucji instrumentarium. Chodzi tu o ustalenie me-

chanizmu oddziaływania elementów społecznych, geograficznych i ekonomicznych na przebieg procesów ewolucyjnych w poszczególnych okresach historycznych; o wyselekcjonowanie pewnego zespołu cech typowego dla środowiska polskiego, co umożliwi scharakteryzowanie rodzimości procesów ewolucyjnych i ich stosunku do analogicznych procesów w innych ośrodkach kulturowych.

Przedmiotem badań instrumentologicznych, prowadzonych aktualnie w Polsce, są także zagadnienia akustyczne, związane głównie z problematyką konstrukcyjną skrzypiec i fortepianu, a także z elementami techniki wykonawczej na tych instrumentach. Jednym z efektów tych badań jest ustalenie precyzyjnie uchwytnych kryteriów oceny muzycznych właściwości dźwięku.

Do najpilniejszych zadań, stojących przed instrumentologią w Polsce, zalicza autor kontynuację badań nad historią instrumentarium muzycznego w Polsce oraz szeroko zakrojone badania nad polskimi instrumentami ludowymi.



JAN STĘSZEWSKI: Z ZAGADNIENIŃ TEORII I METOD POLSKICH BADAŃ FOLKLORU MUZYCZNEGO (Sytuacja i tendencje w okresie po 1945 r.)

Badania etnomuzykologiczne w nowoczesnej koncepcji historiografii muzycznej stają się jej integralnym składnikiem. Słuszność tej nowej tendencji argumentuje fakt, iż warstwy, których kultura muzyczna jest przedmiotem badań etnomuzykologii, były lub są jeszcze najliczniejszym zbiorowym twórcą, odtwórcą i odbiorcą.

Po uwagach, podkreślających konieczność kompleksowego ujmowania wszystkich przejawów kultury muzycznej (w tym i folkloru), przechodzi autor do referowania problematyki etapami w kolejności odpowiadającej procesowi pracy etnomuzykologa.

Podjmując sprawę definicji muzyki ludowej, rozpatruje kolejno oba człony tego pojęcia, zwracając przy tym uwagę na pomijane dotąd prymitywne formy muzyki ludowej, jak np. lamentacje, mętowania, inkantacje, których analiza wyjaśnić może stosunek języka i muzyki w folklorze. Podobnie niedostatecznie jasno funkcjonuje drugi człon pojęcia „lud”, co ma swe przyczyny w polskiej tradycji folklorystycznej. Badacze nie mogą także uzgodnić stanowisk w kwestii proveniencji materiału folklorystycznego. Różnorodność podejścia zawiera się między stanowiskiem genetycznym (folklor to wytwór warstwy chłopskiej) a funkcjonalnym (folklor to wytwór funkcjonujący w określonej miejscem i czasem grupie społecznej). Większość badaczy skupia się wokół bieguny drugiego — funkcjonalizmu.

Folklor muzyczny funkcjonuje dzisiaj w Polsce w różnych formach — od postaci autentycznej, kiedy to jest składnikiem codziennego życia, aż do postaci wtórnej, adaptowanej dla potrzeb np. sceny amatorskiej. Ta rozpiętość form odzwierciedla procesy zachodzące w ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat w kulturze ludowej.

Prace etnomuzykologów rozpoczynają się w terenie od gromadzenia faktów etnomuzycznych. Droga do właściwej interpretacji źródła nie jest jednak w świetle współczesnych zdobyczy nauki tak prosta. Autor stawia pytanie: W jaki sposób dochodzi do prawa nazwania jakiegoś zgromadzonego wycinka rzeczywistości etnomuzycznej eksponentem folkloru danej grupy społecznej? Jak taki podzbiór może reprezentować zbiór, czy inaczej — zbiorowość generalną wszystkich potencjalnych i rzeczywistych faktów? Nie ma dotychczas pełnej teorii, która by umożliwiła interpretację folkloru na podstawie próbek faktów etnomuzycznych. Przyjęte ze statystyki kryteria losowości próbek w praktyce nader często nie są spełniane (badania z góry ukierunkowane, postawa informatora). Badania kwestionariuszowe uściślają jedynie źródła już istniejące, rzadko rozszerzające zakres przedmiotu. Zanikanie źródeł — wynik działania środków masowego przekazu i oświaty — rodzi konieczność szybkich i intensywnych badań terenowych, które muszą być jednakże wyprzedzone przez stworzenie modelu optymalnego postępowania.

Następną część referatu poświęcił autor problemowi transkrypcji, uważając ją za zło konieczne badań etnomuzykologicznych, „gdyż sztywność przedstawień graficznych i ich niedookreśloność

nie pozwala zaspokoić potrzeb w zakresie opisu barwy, rytmiki rubatowej, a także przewidzieć przyszłych potrzeb dyscypliny”. Badacze nie są zgodni, jakie elementy wykonania winny być przedstawione w transkrypcji. Jedni stoją na stanowisku maksymalnej wierności z odwzorowywaniem wszystkich przypadkowych szczegółów łącznie, drudzy uważają, że w wykonaniu ważne są elementy znaczące, będące fonemami w danym systemie muzycznym, i odrzucają drugorzędne, przypadkowe cechy wykonania, zaciemniające graficzny obraz źródła. Z zagadnieniem transkrypcji wiąże autor problem wariabilności polskiego folkloru muzycznego, wydzielając jej trójplaszczynowość: 1) zmiany jednorazowe, akcydentalne, subiektywne; 2) warianty rzeczywiste, intersubiektywne, funkcjonujące synchronicznie w różnych społecznościach i miejscach; 3) warianty w układzie diachronicznym.

W dalszej części rozważań podejmuje autor problematykę następnego etapu badań etnomuzykologicznych, w którym dochodzi do analizy, klasyfikacji (typologii), opisu materiału i jego porównań. Na gruncie polskim w okresie powojennym najczęstszym przedmiotem badań były: wersyfikacja, rytmika i skale muzyczne. Wnioski wyciągane z tych badań miały bardzo różne skale, od zadowalania się tradycyjnym opisem morfologii (na zasadzie wyliczenia właściwości), poprzez wykazywanie struktury badanego materiału, aż do konkluzji ogólniejszych, generalizujących (np. wnioskowanie o migracjach, powiązania materiału z substratem etnicznym itd.). Nieprecyzyjna terminologia analityczna i typowa dla materiałów etnomuzycznych oporność na poprawne klasyfikowanie skłoniły do poszukiwania ściślejszych metod badawczych. Pojawiły się prace stosujące metody matematyczne, np. diagram J. Czekanowskiego, czy przedstawienia charakterystyki materiału w formie tzw. dendrytu, oparte na koncepcji matematycznej taksonomii wrocławskiej szkoły H. Steinhausa. Polscy etnomuzykolodzy włączyli się ostatnio także do prac Grupy Studiów do Spraw Klasyfikacji przy *International Folk Music Council*.

Dalsze rozważania poświęca autor zagadnieniu historii polskiej muzyki ludowej. Etnomuzykologia pozbawiona jest w zasadzie bezpośrednich źródeł historycznych, dlatego też musi posługiwać się metodami specyficznymi, pośrednimi. Jedną z nich jest metoda retrogresywna (retrospektywna). Jak pisze autor: „polega ona na wnioskowaniu o stanach wcześniejszych folkloru muzycznego w oparciu o stany późniejsze”. W badaniach retrogresywnych wyróżnia się wiele metod szczegółowych. Do częściej stosowanych zalicza autor: metodę porównawczą w wersji geograficznej (istota jej polega na wnioskowaniu o fazach diachronicznych w oparciu o geograficznie uporządkowane zróżnicowanie faktów), metodę stylometryczną, metody kompleksowe (wiązaną wyników innych dyscyplin — np. wersologii, językoznawstwa, archeologii, historii osadnictwa — z właściwościami materiału etnomuzycznego). Metody retrogresywne, jakkolwiek w stadium obecnym dalekie od doskonałości, mają duże perspektywy, jeśli weźmiemy pod uwagę konieczność przełamania synchronistycznej postawy etnomuzykologów, co postuluje wielu etnomuzykologów i międzynarodowe organizacje naukowe.

Ostatnim etapem badań etnomuzykologów są generalizacje i syntezy, każda więc praca powinna mieć podsumowanie wyników i analiz szczegółowych. Autor zwraca uwagę na dwie prace (M. Sobieski: *Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*. „Studia Muzykologiczne” I, 1953, s. 308—332; L. Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*, 1965, maszynopis), z których pierwsza reprezentuje generalizację opartą na porzuconych już zasadach ewolucjonizmu schematycznego, a druga — chociaż w założeniu jest analizą, opisem i klasyfikacją — zawiera jednak uogólnienia dotyczące polskiego folkloru muzycznego. W ostatnim 25-leciu, zwłaszcza w latach ostatnich, ukazało się wiele prac o charakterze syntetyzującym, lecz generalizacja nie wynikała w nich z potrzeb związanych z dyscypliną (artykuły encyklopedyczne). Wartość najwęższej nawet syntezy według autora polega „nie tylko na jej treści, trafności, lecz także na ujawnieniu braków badań [...], które, być może, będą stymulowały niejedno przedsięwzięcie naukowe. Pozwoli to w niezbyt może dalekiej przyszłości przedstawić polskiej etnomuzykologii pierwsze większe syntezy historyczne, nie rezygnujące z charakterystyk strukturalnych i powiązania z ustaleniami innych dyscyplin”.



MICHAŁ BRISTIGER: *KATEGORIE PODSTAWOWE W POLSKIEJ MUZYKOLOGII*

Autor skoncentrował swe rozważania wokół trzech zagadnień: 1) teorii sonorystycznej Józefa Chomińskiego, 2) kategorii historycznych w muzykologii, 3) strukturalizmu.

Teoria sonorystyki J. Chomińskiego podjęta przez całe niemal młodsze pokolenie polskich muzykologów, jest polską próbą wyjścia z kryzysu, w jakim znalazła się aktualna teoria muzyki (wg. P. Schäffera kryzys ten charakteryzują trzy impasy: impas pojęć muzycznych, źródeł instrumentalnych, komentarza estetycznego). Referent dąży w swym wywodzie do zdefiniowania sonorystyki przez określanie, do jakiego języka pojęciowego termin ten należy. Doktryna sonorystyki narodziła się w związku z radykalną zmianą stylu muzyki polskiej po 1957 r. Wprowadza ona nową systematykę problemów formalnych, wiążących się z realnym brzmieniem dzieła, rezygnując z dotychczasowego abstrakcyjnego ich traktowania. Przetasowaniu ulega rola elementów, a przede wszystkim melodyki i harmoniki, które tracą swój pierwotny charakter, zmieniają funkcję, stając się strukturami horyzontalnymi i wertykalnymi. Problematyka sonorystyki muzycznej obejmuje następujące zagadnienia cząstkowe: 1) technologię brzmienia, 2) regulację czasu, 3) struktury horyzontalne i wertykalne, 4) transformację brzmienia, 5) technikę i formę. Charakteryzując sonorystyczną doktrynę Chomińskiego, autor określa jej sens filozoficzny, rozpatrując ją na tle innych teorii (przedmiotu muzycznego, psychologii postaci, cybernetyki). Twierdzi, iż „*charakterystyczne dla sonorystyki jest poczucie obecności dźwięku, wycucie materiału. Jest ona bliżej dźwięku niż funkcji, bliżej sensualizmu niż logiki, bliżej bodźca zmysłowego niż znaczenia*”. Będąc teorią muzyki, jest zarazem teorią techniki muzycznej. Teorię sonorystyczną cechuje ponadto to, że jest immanentna (opisy muzyki ograniczone są do niej samej, nie niosą żadnych danych — ani psychologicznych, ani socjologicznych, itd.) i fenomenologiczna (zakłada dane uchwytnie zmysłowo). Na zakończenie rozważań o sonorystyce w związku z jej fenomenologiczną istotą autor wspomina o innej polskiej teorii fenomenologicznej, wyłożonej przez Romana Ingardena w pracy pt. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1957). Teoria Ingardena spełniła rolę inicjacji polskiego świata muzykologicznego w zagadnienia ontologii dzieła muzycznego.

Przechodząc do następnej części referatu, poświęconej historii, autor zadaje pytanie, jaką rolę pełni ona w dzisiejszej strukturze teorii. Aby dojść do konkluzji, trzeba zdać sobie sprawę, że na gruncie współczesnego myślenia kompozytorskiego moment historyczny stracił swe istotne znaczenie, został sprowadzony do tradycji, a ta pojmowana jest przez współczesnych teoretyków jako abstrakcja estetyczna, będąca zarazem — zdaniem autora — abstrakcją w stosunku do czasu historycznego. Określenie tradycji sprowadza się w takim ujęciu do klasyfikacji, systematyki tworzywa muzycznego, którym jest czysty dźwięk. Ta fenomenologiczna redukcja dźwięku koresponduje ze spontaniczną postawą współczesnych kompozytorów uważających, iż przeszłość nie zawiera źródeł wartości. Moment trwającej terażniejszości zostaje wyniesiony ponad wszystkie inne momenty. Cała przeszłość staje się zasobem dla obowiązującej dziś systematyki. „*Historia zostaje pozbawiona poczucia czasu, czas — poczucia kierunku*”. Autor zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt współczesnego ujęcia historyczności, a mianowicie na funkcjonalny związek terażniejszości z przyszłością. Twierdzi on, że akt twórczy, wyrażony w dziele muzycznym, jest aktem ciągu ewolucyjnego i ma o tyle wartość, o ile wpływa na przyszłość, o ile zapowiada nowe dzieło. Wartości są w tym myśleniu związane nie z wewnętrznymi charakterystycznymi cechami dzieła, ale wnikają tylko z funkcji, która jest mu przypisana z zewnątrz, często w sposób dowolny.

Ostatnia część referatu traktuje o strukturalizmie jako alternatywie teorii sonorystycznej, a właściwie o pewnej odmianie strukturalizmu, nazwanej przez autora poetyką muzyczną.

Poetyka muzyczna czyni przedmiotem swych badań struktury, właściwości i związku faktycznie w dziełach istniejące. W odróżnieniu od sonorystyki, jest ona teorią nie fenomenologiczną, ale strukturalną — nie immanentną, ale transcendentną. Z sonorystyką poetykę muzyczną łączy silne zainteresowanie dla ontologii dzieła muzycznego i fakt, iż obie teorie starają się manipulować nowymi materiałami muzycznymi, co stanowi o ich stronie eksperymentalnej. Obie teorie wprowadzają pojęcie świadczące o zupełnie innym sposobie traktowania rzeczywistości muzycznej niż to

było dawniej. Poetyka muzyczna musi spełniać pewne warunki, by móc zacząć funkcjonować w strukturze aktualnej teorii. Autor wymienia najważniejsze z nich: 1) poetyka nie może być normatywna, ponieważ normatywizm estetyczny jest sprzeczny z naszą aktualną świadomością estetyczną; 2) poetyka jest wieloaspektowa i wymaga pluralizmu metodologicznego, który jest niemożliwy przy tradycyjnej strukturze muzykologii; 3) poetyka muzyczna w swym założeniu musi objąć równocześnie myśl naukową i artystyczną, a zatem nie może być w swej istocie w pełni naukowa; 4) poetyka **znosiłaby** dotychczasowy rozdział pomiędzy analizą a interpretacją, ponieważ już samą formę traktuje jako formę znaczącą, która wymaga interpretacji wyprzedzającej sam opis; 5) poetyka rozpatrywałaby strukturę języka muzycznego dynamicznie, tzn. byłyby określone pewne sposoby kreacji dzieła muzycznego, przy czym wchodziłyby tu w grę sposoby już istniejące i te, które są możliwe. Poetyka jest więc doktryną nie tylko stworzonych przedmiotów artystycznych, ale i dzieł możliwych przy obecnym sposobie myślenia.

Wynika stąd ogólny wniosek, iż „[...] poetyka muzyczna wykracza swą problematyką poza immanentny i statyczny opis utworu muzycznego, przenosząc punkt ciężkości na procesy kreacyjne. Rezygnując z empiryzmu, któremu z kolei hołduje sonorystyka uznająca za prawdziwe tylko to, co jest dane bezpośrednio i konkretnie, rezygnuje jednocześnie z monizmu na rzecz heterogeniczności zjawisk i pluralizmu metod badawczych. Sonorystyka i poetyka muzyczna to dwa sposoby myślenia o muzyce. W tej chwili ten drugi nurt jest tylko postulatem teoretycznym i wskazuje na możliwości, jakie się kryją w strukturze podstawowych kategorii polskiej muzykologii.”



JÓZEF PATKOWSKI: STUDIO MUZYKI EKSPERYMENTALNEJ

W referacie autor scharakteryzował sytuację, wobec której postawiony jest kompozytor przekraczający próg studia muzyki eksperymentalnej. Referent traktuje studio jako złożony instrument, na który składają się: określona aparatura, środki techniczne, doświadczenie technologiczne studia oraz zespół ludzi — techników i muzyków — współpracujących przy tworzeniu każdego dzieła kompozytorskiego. Studio warszawskie, założone w 1957 r., należy do tzw. drugiej fali studiów muzyki elektronicznej, korzystając w poważnym stopniu z doświadczeń pierwszych ośrodków (paryskiego i kolońskiego). W początkowym okresie pracy Studia dominowały dwie tendencje: 1) wykorzystywanie różnorodnego materiału dźwiękowego (dźwięk instrumentalny we wszystkich formach, dźwięk deformowany, transformowany) i poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych; 2) pojawiły się próby sformalizowania zamysłu kompozytorskiego w postaci partytury (wyrażanie zjawisk dźwiękowych w parametrach fizycznych). Powstające w tym okresie kompozycje wykorzystywały częściowo tylko rzeczywiste możliwości Studia. Ograniczenia w technologii, a w konsekwencji również i w materiale dźwiękowym, wpływały z przejęcia przez twórców dziwnastowiecznego modelu akustycznego — rozpatrywania dźwięku w stanie ustalonym. Stąd też podstawowymi kategoriami były tony i wielotony mające charakterystykę stacjonarną.

Obecny okres pracy Studia określa autor jako przejściowy, który doprowadzić musi do częściowej lub całkowitej automatyzacji technologii realizacji muzyki elektronicznej. W oparciu o analizę rzeczywistości istniejących w Studio możliwości można przewidzieć ogólną koncepcję jego dalszego rozwoju nie tylko w sensie rozbudowy sprzętu, ale — co ważniejsze — w sensie stworzenia systemu, który musi skutecznie służyć zadaniom, jakie ma spełnić. System ten winien odpowiadać potrzebom kompozytora, szczególnie polskiego, o różnych dyspozycjach psychicznych, różnym stopniu wiedzy technicznej i akustycznej. Autor zwraca uwagę na zachodzące ostatnio zmiany w pracy Studia. Determinowane są one przede wszystkim: 1) rozwojem urządzeń technicznych umożliwiających złożoną technologię pracy nad dźwiękiem i prowadzących w konsekwencji do uzyskania zjawisk dźwiękowych, które trudno z góry określić w parametrach akustycznych; 2) wzmożonym udziałem operacji przypadkowych; 3) różnymi formami łączenia muzyki elektronicznej z dźwięka-

mi instrumentów (zastosowanie mikrofonów kontaktowych jako metody transformacji dźwięku instrumentalnego).

Autor zademonstrował następnie wiele przykładów dźwiękowych, ilustrujących rezultat przeobrażeń technologicznych w pracy Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie. (Taśma z nagraniami tych przykładów znajduje się w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu).



STRESZCZENIE DYSKUSJI

Stefan Stuligrosz

Zabierając głos po referacie Mieczysława Tomaszewskiego wysunął propozycję, by Polskie Wydawnictwo Muzyczne podjęło się druku poszczególnych głosów wydawanych partytur chóralnych. Ułatwiłoby to znacznie pracę licznym chórom amatorskim, które nie mogą sobie pozwolić na wydatek, związany z zakupem kilkudziesięciu egzemplarzy partytur potrzebnych do wykonania jednego utworu.

Mieczysław Tomaszewski

Ustosunkowując się przychylnie do postulatu Stefana Stuligrosza, nawiązał do sprawy propagandy wydawnictw PWM i ich dystrybucji za granicą. Wszystkie niedostatki reklamy i informacji naszych wydawnictw są obecnie stopniowo, o ile na to pozwala struktura ekonomiczna kanałów dystrybucyjnych, likwidowane. Wprowadza się także nowe formy przekazu informacji — podawanie w katalogach wydawniczych symboli nagrań płytowych danych kompozycji.

Bogusław Linette

Zabrał głos w dyskusji nad referatem Floriana Dąbrowskiego, wyjaśniając przyczyny likwidacji Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i aktualne stanowisko władz UAM w kwestii reaktywowania jej działalności. Warunkiem ponownego uruchomienia Katedry jest pozyskanie na jej kierownika samodzielnego pracownika naukowego. Nawiązując do referatu Jana Stęszewskiego, dyskutant wskazał na największe niedomogi polskich badań etnomuzykologicznych. Brak kadr nie pozwala na prowadzenie systematycznych badań dokumentacyjnych, obejmujących cały teren naszego kraju, co w konsekwencji uniemożliwia syntetyczne ujęcie polskiego folkloru muzycznego. Materiały już zebrane, z największym zbiorem Instytutu Sztuki PAN włącznie, niedostępne są dla szerszego ogółu, ponieważ z tych samych przyczyn (kadrowych) pozostają nieopracowane. W zakończeniu swego wystąpienia dyskutant postulował kontynuowanie przez PWM publikacji zbiorów melodii ludowych na użytek szerszego kręgu odbiorców.

Jan Stęszewski

Ustosunkowując się do poruszonej przez Bogusława Linette'a sytuacji w dziedzinie badań terenowych stwierdził, że stosunek pomiędzy pilnością potrzeb w zakresie gromadzenia materiałów a uzasadnieniem naukowym, które robią etnomuzykolodzy, jest antynomiczny. Trzeba pokonać pewne trudności teoretyczne, aby móc lepiej gromadzić folklor. Nie istnieje bowiem żadna nauka, a tym bardziej społeczna, w której można by gromadzić fakty empiryczne bez teorii i metody.

Helena Harajdowa

Po refleksjach związanych z latami studiów w Zakładzie Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego omówiła dorobek poznańskich badaczy w dziedzinie akustyki muzycznej. Pierwsze badania akustyczne podjęto pod kątem ich użyteczności dla zagadnień kultury muzycznej (prace dotyczące widm dźwięku klawesynu, fortepianu, głosu ludzkiego). W okresie 1945—1965 ukazało się w ośrodku poznańskim 9 prac (autorzy: Kwiek, Karaśkiewicz, Kamiński, Flatau, Urbański, Harajdowa). Obecnie istnieją w Poznaniu dwa ośrodki zajmujące się akustyką muzyczną; pierwszy działa

przy Wyższej Szkole Rolniczej, a współpracują z nim Muzeum Instrumentów Muzycznych oraz Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna; drugi stanowi Katedra Akustyki UAM. Pierwszy z ośrodków zajmuje się przede wszystkim badaniami nad budową i przebiegiem w czasie dźwięków różnych instrumentów oraz wpływem jakości drewna rezonansowego na jakość dźwięku. Drugi ośrodek interesuje się akustyką wnętrza, częściowo akustyką instrumentów, a zwłaszcza badaniem strun.

Stanisław Olędzki

Nawiązując do modelu strukturalnego polskiej muzykologii, przedstawionego w referacie Michała Bristigera, postawił problem zastosowalności ścisłych metod badawczych w muzykologii. Dowodząc sensu stosowania metod matematycznych w naukach humanistycznych, dyskutant przedstawił korzyści płynące z interpretacji liczbowej faktów muzycznych. Dzięki stosowaniu metod statystycznych jesteśmy w stanie: 1) ściśle (liczbowo) określić styl kompozytora lub szerzej — twórcy, co z kolei otwiera szerokie możliwości dokładnych analiz porównawczych, niezwykle ważnych przy badaniu tzw. okresów przejściowych; 2) zidentyfikować nieznane dzieło anonimowego twórcy, zestawiając komparatystycznie odpowiednie wyniki liczbowe; 3) stwierdzić, w jakim stopniu zmiany konstrukcyjne instrumentu wpływały na sposób pisania (badania obecnie prowadzone w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu); 4) stwierdzić, w jakim stopniu oddziaływały na siebie różne typy fakturalne (np. o ile faktura skrzypcowa N. Paganiniego wpłynęła na fakturę fortepianową Fr. Liszta czy Fr. Chopina); 5) zaprogramować maszynę cyfrową komponującą utwory muzyczne; 6) posługując się elektronicznym syntezatorem, uzyskać nagrania wykonawców w repertuarze, w którym nigdy nie występowali. Niedostateczne upowszechnienie metod matematycznych w polskiej muzykologii tłumaczyć należy brakiem technicznej bazy, niemożnością korzystania z maszyn cyfrowych oraz wadliwą strukturą studiów muzykologicznych, nie uwzględniających w programie metod matematycznych.

Michał Bristiger

Związał twierdzenia Stanisława Olędzkiego ze swym wywodem (p. referat), zwracając uwagę na immanentność metod matematycznych i w związku z tym — na problem właściwej interpretacji symboli liczbowych. W badaniach matematycznych, których przedmiotem jest muzyka, pewne jej aspekty, najważniejsze jest określenie celu tych badań przed rozpoczęciem prac.