

**Viktor Kozlov**

## **Die Wechselwirkung der Tonsprache in den einzelnen Gattungen bei Karol Mikuli**

Das kompositorische Schaffen Karol Mikulis fällt in die Mitte und die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der aus Moldawien stammende Komponist erhielt seine musikalische Ausbildung in Paris bei Chopin. Dies prägte sein gesamtes Werk. Mikuli zählt zu den ersten Herausgebern von Chopins Klavierwerken. Diese Tätigkeit öffnete ihm einen tiefen Einblick in die Technik und Musiksprache jenes führenden Künstlers seiner Epoche.

Anhand der Musikgattungen, zu denen Karol Mikuli greift, kann man ein ziemlich vollständiges Bild davon gewinnen, was die wichtigsten Bereiche seines Werks ausmachten.

Als Klavierspieler und -lehrer, Redakteur und Herausgeber wandte er sich vor allem denjenigen Gattungen zu, die durch Chopin populär geworden waren. Unter den Klavierstücken Mikulis sind Walzer, Polonaisen, Mazurken, Präludien ebenso wie Etüden, Impromptus, Scherzi und Balladen. Gerade auf diesem Gebiet werden die Traditionen Chopins - sowohl in bezug auf die Thematik als auch auf die Tonsprache fortgesetzt.

Einen weiteren Zweig im Werk Mikulis machen die Kompositionen aus, die im engen Zusammenhang mit dem musikalischen Leben Lembergs entstanden sind. Als Vorsitzender der Galizischen Musikvereinigung schrieb Mikuli die *Hymne anlässlich des 200. Jubiläums der Befreiung Wiens durch König Jan III. Sobieski am 12. September 1683* (Text Wladyslaw Belza). Dazu gehören auch die für den Chor des Galizischen Musikvereins bestimmten Kompositionen, darunter auch Werke religiösen Charakters: zwei Chöre nach Worten Josef Korzeniowskis, die *Interpretation des Chorals von J. Nikorowicz*, sowie die *Paraphrase zum Thema einer Weihnachtspolonaise* für Chor, Streichquartett und Orgel oder Klavier für 4 Hände.

Der dritte Bereich im Schaffen Karol Mikulis hängt mit Traditionen der deutschen Romantik zusammen. Unter den Werken dieser Kategorie sind u.a. die *Lieder* op. 16 und op. 17 zu nennen.

Die vierte Ausrichtung seiner musikalischen Tätigkeit gestaltet sich unter dem Einfluß der Volksmusik, meistens in Form von Bear-

beitungen polnischer und rumänischer Volkslieder. Galizische Weisen arrangiert er für Chor oder Einzelgesang mit Klavierbegleitung, rumänische Tanzmelodien wiederum benutzt er für Klaviersuiten. Diesen formell unkomplizierten Werken ist ein buntes Kolorit eigen, wobei das polnische Element sich deutlich von dem rumänischen unterscheidet.

Eine besondere Bedeutung haben für Mikuli die romantischen Traditionen. Der Komponist verwendet die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Gattungen, indem er sie aus der Perspektive einer reifen Romantik auslegt. In den Mazurken für Klavier schenkt der Tonsetzer dem Lokalkolorit besondere Aufmerksamkeit. Dies hält ihn jedoch nicht davon ab, typische Orchesterverfahren und größere Fakturdetails in die Klavierstücke zu integrieren (dies ist beispielsweise auch in den Polonaisen und in der *Polka Borkowska* von Chopin der Fall). In der Faktur vieler Klavierwerke ist der Einfluß Chopins nicht zu übersehen.

In den kantileneartigen Kompositionen dagegen sind die Traditionen von Liszt augenfällig. Im besondern Ausmaß betrifft das die spezifischen Verfahren der harmonischen Variabilität bei Themenwiederholungen. Jede folgende melodisch-harmonische Steigerung der 2. Variante des Themas stellt zugleich den Übergang zum nächsten Abschnitt dar.

Die Verwendung variativer Modifikationen des ursprünglichen Themas macht auch die Aneignung der Schubert-Traditionen im Bereich der Formgestaltung deutlich. Infolgedessen kann eine einfache dreiteilige Form ohne Reprise vorkommen und mittels variativer Modifikationen des Hauptthemas entstehen einfache vierteilige Formen.

Als begabter Schüler Chopins wiederholt Mikuli gekonnt die typischen Kunstgriffe seines Lehrers, darunter auch die Fähigkeit, den thematischen Aufbau mit Hilfe von variablen Funktionen nach und nach zu erweitern. Er verbindet auch zwei Elemente eines Themas zu einer Doppelperiode. Dabei spielt die Anfangskomponente die Rolle einer einleitenden einfachen Periode und die zweite Komponente - ebenfalls in Form einer einfachen Periode - die Rolle der Fortsetzung des Anfangselements und des Anhangs. Eine Parallele zu so einem komplizierten Typ der thematischen Gestaltung ist z.B. in der *Polo-naise es-Moll* von Chopin zu beobachten.

Ebenso an Chopin knüpft Mikuli an, wenn er besondere Verfahren der harmonischen Entfaltung und thematischen Aussage verwendet.

Besonders in den Klavierminiaturen von Mikuli ist Chopins Einfluß deutlich spürbar. Am häufigsten wendet sich der Komponist dem Genre des Polonaise zu, indem er melodische Wendungen, rhythmische Bilder, selbst die Disposition der Tonarten nachahmt. So entsprechen die tonalen Verhältnisse zwischen den Ecksätzen und dem Trio in der *Polonaise* As-Dur, op. 8., der Tonartendisposition im analogen Opus Chopins (*Polonaise* As-Dur: As-Dur – E-Dur – As-Dur). Das Konzertstück für Violinen komponiert Mikuli auch als Polonaise. Es sei hier auch die *Paraphrase zum Thema einer Weihnachtspolonaise* erwähnt.

Oft greift Mikuli auch zu Mazurken. Diese kommen bei ihm sowohl als Einzelstücke als auch als Teile größerer Klavierzyklen vor. Die charakteristischen Mazurka-Züge verwendet er auch in anderen Gattungen. So kommt beispielsweise das Hauptthema des *Scherzino* Nr. 6 aus op. 9 im Mazurka-Rhythmus zum Vorschein. Unter anderen "Chopin-Genres" finden wir bei Mikuli Walzer, Preludes, *Das Lied* - Nr. 4 aus op. 9 - erinnert deutlich an die Thematik des *Präliudiums* As-Dur.

Auch im Sinne der harmonischen Gestaltung steht Mikuli Chopin nahe. Vor allem muß man hier die Schwankungen im tonalen Zentrum erwähnen, die Mikuli aus der 2. *Ballade* (F-Dur - a-Moll) von Chopin kennt und die er in seinem Solo *Die Wasserrose* (C-Dur - a-Moll) verwendet. Der wohl am meisten verbreitete Kunstgriff bei Mikuli ist die chromatische Rückung innerhalb der Tonarten-Anlage.

Während Mikuli Chopins Traditionen in den führenden Gattungen seines Werks fortsetzt, kombiniert er diese auch mit weiteren Linien der Romantik. Melodisch Chopin nahestehend, führt er die für die Komponisten der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts typischen harmonischen Merkmale ein. So synthetisiert er beispielsweise in *Cantilene* op. 24 die Merkmale der Tonsprache Chopins und Schuberts (*Du bist die Ruh*). Im *Präludium* a-Moll aus op. 24 benutzt Mikuli den Faktur- und Melodietyp aus Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* (die erste Episode) und wählt die eher für Chopin charakteristische konzentrische Form. In den aus demselben Zyklus stammenden Stücken *Romanze* und *Impromptu* synthetisiert er die für Chopin

typischen melodischen Wendungen mit der für Liszt charakteristischen Faktur.

Es gibt bei Mikuli noch weitere Kunstverfahren, die uns erlauben, ihn innerhalb der romantischen Tradition besser zu verstehen. Das ist die Melodisierung der Kadenzwendung anhand von leitereigenen und leiterfremden Wechselakkorden.

Das zeugt von den für diese Epoche typischen strukturellen Intensitätserweiterungen der harmonischen Entwicklung mit dem Zweck, koloristische Effekte zu erreichen.

Den meisten Klavierminiaturen von Mikuli sind präzise Detail- und Materialverarbeitung eigen. Die einzigen Gattungen, in denen Mikuli keine Vollkommenheit erlangt, sind Etüde und Ballade. Diese sind durch eine gewisse Geradlinigkeit der melodisch-harmonischen Sätze gekennzeichnet.

In seiner Chor- und Vokalmusik wendet sich Mikuli den Gattungen zu, die im musikalischen Alltag Galiziens wohl die verbreitetsten waren. Seine Chöre kann man in drei Gruppen gliedern: religiöse, weltliche und Arrangements von Volksweisen.

Dem Klangcharakter nach überwiegt in der Chormusik Mikulis eine lyrisch-kontemplative Stimmung. Zur kirchlichen Musik und der religiösen Thematik gelangt der Komponist erst in seinem späteren Werk (op. 31-33). In seinem *Chordiptychon* zieht sich Mikuli von der Vanitas zurück und meditiert über den Sinn des Seins. Im Teil I (*Gebet*) überwiegen - in völligem Einklang mit dem Titel - in den Chorpartien eine chorale Struktur sowie konsonierende Akkorde bei einer äußerst melodischen Stimmführung. Dem Gesang werden instrumentale Orchestersequenzen gegenübergestellt, in denen strenge Vorhalte vorkommen. Der *Chor der Mönche* stellt eine Stilisierung der Musik aus dem vorklassischen Zeitalter dar. Ähnlich wie in der *Messe* von Ockeghem, in der der Gesang sich in verschiedenen Klanggeschlechtern der Tonalität entfaltet, wird im *Chor der Mönche* der erste Satz in D-Dur bis a-Moll ausgelegt, im zweiten Satz dagegen werden neue Tonalitätsfärbungen b-Moll, lydisch, D phrygisch und A lokrisch eingeführt. Als Stilisierungsmittel der alten Musik wird die rhythmische Augmentation des Anfangsthemas im Schlußteil verwendet. Die Folge D7 - IV6 zeugt von der Verwen-

dung der phrygischen Halbkadenz sowie der Funktionsinversion - beides sehr typisch für J.S. Bach.

Bei Karol Mikuli kommen auch Choralbearbeitungen bekannter Gesänge und religiöser Melodien anderer Autoren vor, arrangiert unter strikter Beibehaltung der strengen Satzregeln des Kontrapunktes (z. B. *Choral* von J. Nikorowicz, arrangiert für einen 4-stimmigen gemischten Chor und Mikulis eigene Komposition *Lobgesang an den Schöpfer*).

In den Chören und Sologesängen weltlichen Charakters überwiegt lyrische Stimmung, manchmal werden schnelle Teile eingeführt, in welchen Volks- und Tanzmotive zum Vorschein kommen.

Der größten Erfolg im Chorbereich hatte Mikuli mit dem Zyklus *7 Lieder für gemischten Chor oder Vokalquartett auf Lyrik deutscher Dichter zu Ehren Jerzy Czartoryjski* (op. 29), der aus folgenden Teilen besteht:

1. *Abendlied*, 2. *Waldeinsamkeit* (Eichendorff), 3. *Gondellied*, 4. *Gute Reise* (beide nach Goerbel), 5. *Waldlied* (Lenau), 6. *Kehr ein bei mir* (Rückert), 7. *Steckbrief* (Eichendorff).

Im Einklang mit der Thematik verwendet der Autor die Liedertafelstruktur sowie die für die Lieder Schuberts so kennzeichnenden Melodiepassagen und Prinzipien der variablen Form. Die ungezwungene Schlichtheit der Thematik zu Beginn bildet einen Kontrast zu den alterierenden Akkorden und den energischen Melodiesprüngen in der Kulminationszone. Manchmal wird der Höhepunkt auch durch sich steigernde Sequenzen und enharmonische Wechsel erreicht.

Die reifste Psychologisierung wird in op. 16 und 17 erreicht. Neben der Umsetzung von Schubert-Traditionen stützt sich Mikuli auch auf Vorbilder aus dem Werk Schumanns. Im Sologesang *Zur Freude will sich nicht gestalten* (nach Hoffmann von Fallersleben) apostrophiert der Komponist den Kontrast zwischen der diatonischen Melodie im harmonischen g-Moll und der Abweichung zur Paralleltonart. Das bedeutet eine Verkomplizierung des innovativen Verfahrens von Schumann, der dies zum erstenmal in seinem Stück *Warum?* - allerdings in einem einfacheren Zusammenhang - verwendet.

Eine besondere Richtung im Vokalschaffen Mikulis hängt mit der Bearbeitung von Volksliedern zusammen. Hier kommt der Autor vielen Entdeckungen des 20. Jahrhunderts zuvor. Gekonnt umspielt er

im Zyklus *Lieder des polnischen Volkes* (aus dem Album der Lemberger Musikvereinigung 1862) die Tonalitätsalterationen vor dem Hintergrund feststehender Klänge und bietet interessante Lösungen harmonischer Variabilität, die später auch bei Bartók in seinem Klavierzyklus *An die Kinder* auftauchen. Die vokalen Bearbeitungen der polnischen Volkslieder geben Zeugnis von Mikulis Interesse für Nationalkolorit.

Die Art und Weise, wie Karol Mikuli mit den rumänischen Volksweisen umgeht, ist in ihrem Kolorit und ihren Ausdrucksmitteln eine ganz andere. Sie wird bestimmt von einem viel größeren Ausmaß an dekorativen Improvisationen in Melodieführung und der Flexibilität rhythmischer Bilder wie auch ungewöhnlichen harmonischen Sequenzen, die die Spezifik der Volksmusik abbilden. Der Form nach unkompliziert, sind diese Bearbeitungen in einem Zyklus aus 48 Kompositionen in 4 Heften gruppiert. Jedes Heft bildet so eine Suite. Besonders einfallsreich sind die Doinen und Chöre arrangiert. Trotz Dur greift der Komponist zur lydischen oder mixolydischen Tonart oder zu ihrer Kombination (Lydomix). Die Atmosphäre des volkstümlichen Musizierens wird durch Einführung chromatischer Varianten der Akkordtöne erreicht. Kombiniert mit einem wechselnden rhythmischen Bild macht das den Eindruck einer Improvisation. Einige Momente sind geradezu überraschend: die melodisch-harmonischen Kadenzten aus der *Doina* in a-Moll (Heft 2) erinnern sehr an den Schluß des schnellen Teils im 2. *Kolomyjka* von Mykola Kolessa.

Karol Mikuli war vielfältig begabt. Wie bereits erwähnt, synthetisiert er im Laufe seines Werdegangs die Linien der führenden europäischen Romantiker zu einem eigenen Originalstil, wobei er sich in erster Linie dem Werk Chopins als einem unerreichbaren Ideal verpflichtet fühlt.

In den Vokalwerken Mikulis werden die Verbindungen mit der deutschen und österreichischen romantischen Musik deutlich. Dies kommt in der Verwendung einfacher volkstümlicher Motive, der Schlichtheit der Stimmführung und Variabilität der Motive bei Themenwiederholung sowie den koloristischen Schattierungen des Dur-Moll-Systems zum Ausdruck. Sehr häufig werden Themen choraler Art durch polyphone Verfahren wie Inversion und Kanonsequenz

bereichert. Dies trägt dazu bei, dass in verschiedenen Varianten des gleichen Themas gegensätzliche Stimmungen - so beispielsweise Strenge und lyrische Zärtlichkeit oder Ruhe und seelische Dramatik - gegenübergestellt werden können.

In Werken mit deutschen Texten reagiert Mikuli äußerst einfühlsam auf die inhaltlichen Schattierungen der Verse. Dies verleiht der Melodie ihren adäquaten Ausdruck. So wird dem Stimmungswechsel im Sologesang *Die Wasserrose* durch Wechsel des tonalen Zentrums zwischen c-Moll (Einleitung), C-Dur (Anfangsthema) und a-Moll (zum Schluß der Anfangsperiode) Rechnung getragen.

In den meisten Werken zeigt sich der Komponist als erfahrener Kolorist, Meister der Stimmführung und polyphoner Technik. Besonders offensichtlich wird das in *12 Variationen zur Tonleiter C-Dur*. Jede neue Variation bedeutet eine neue Steigerung der Tonsprachenkomplexität (von Diatonik zur Chromatik). Diese wird auch durch verschiedene polyphone Verfahren erreicht.

Am innovativsten war Mikuli in seinen Bearbeitungen von polnischen, galizischen und rumänischen Volksweisen. Einige seiner Entdeckungen gehen denen der berühmten Neofolkloristen des 20. Jahrhunderts Bartók und Kolessa voraus.

#### Bibliographie zu Karol Mikuli (Auswahl)

##### Zeitschriften

- Dziennik literacki [Das literarische Tagebuch], Lwów 1864-1870.
- Echo muzyczne, teatralne i artystyczne [Das musikalische, theatralische und künstlerische Echo], Warszawa 1883-1907.
- Kłosy [Ähren], Warszawa 1865-1890, Nr. 255, 1253.
- Kurier Lwowski [Kurier von L'viv], 1883-1926.
- Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie [Musikalische und literarische Nachrichten aus L'viv], Lwów 1925-1934.
- Muzyka [Die Musik], Warszawa 1924-1938.
- Muzyka Polska [Die polnische Musik], Warszawa 1934-1939.
- Muzyka współczesna [Die zeitgenössische Musik], Lwów 1937-1938.
- Nowości muzyczne [Musiknachrichten], Warszawa 1903-1914.
- Orkiestra [Das Orchester], Przemyśl 1930-1939.
- Przegląd muzyczny [Musikalische Umschau], Warszawa 1910-1914, 1918-1919, Poznań 1925-1931.

- Przegląd tygodniowy [Wochenschau], Warszawa 1866-1900.
- Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], Warszawa 1857-1862.
- Rytm [Der Rhythmus], Warszawa 1922-1925, 1927-1928.
- Swit [Die Welt], Lwów 1872.
- Tydzień literacki, artystyczny, nyukowy i społeczny [Literarische, künstlerische, wissenschaftliche und zeitgenössische Wochenschau], Lwów 1874-1880.
- Tygodnik ilustrowany [Illustrierte Wochenschau], Warszawa 1899-1939.
- Wiek Nowy [Die neue Epoche], Lwów 1901-1939.

#### Literatur

- Annales Chopin [Chopin-Annalen] Nr. 5, Warszawa 1960, 283 S.
- Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. [Eine Anthologie der polnischen Musikkritik im 19. und 20. Jahrhundert], PWM, Kraków 1955, 523 S.
- Emma Altberg, Polscy pianiści [Die polnischen Pianisten], Warszawa 1947, 16 S. (= Muzyka i muzycy polscy [Polnische Musik und polnische Musiker], Heft 10).
- Seweryn Barbag, Polska pieśń artystyczna [Das polnische Kunstlied], in: Muzyka Polska [Polnische Musik], hrsg. v. Mateusz Gliński, Monografia zbiorowa [Sammelband], 1927, S. 104-105.
- Zdenka-Vilém Böhmová, Život [Leben], in: Práce, metodika [Arbeit, Methodik], Praha 1954, 183 S.
- Leon T. Błaszczyk, Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w. [Polnische und andere Komponisten, die in Polen im 19. und 20. Jahrhundert wirkten], Kraków 1964, 197 S.
- Viorel Cosma, Muzyceni Români [Die rumänischen Komponisten], Editura musicală a uniunii compozitorilor, București 1970, S. 303-305.
- Zbigniew Drzewiecki, Wspomnienia muzyka [Erinnerungen eines Musikers], Warszawa 1971, 172 S.
- Ders., Ze złotych kart pianistyki polskiej [Aus den goldenen Seiten der polnischen Pianistik], Warszawa 1963, 42 S.
- J. Ekkier, Chopin jako pedagog [Chopin als Pädagoge], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1974, Nr. 10, S. 15-16.
- Friedmann w 25 rocznicę śmierci [Zum 25. Todestag von I. Friedmann], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1962, Nr. 23, S. 9-10 und 1973, Nr. 5, S. 14.
- Zygmunt Folga, Józef Koffler w świetle nowych badań [Józef Koffler im Licht der neuen Ideen], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1972, S. 3-4.
- Mateusz Gliński, Z dziejów opery polskiej /w XIX-XX w./ [Aus dem Geschehen der polnischen Oper im 19. und 20. Jahrhundert], Warszawa 1934, 246 S.
- Zdzisław Jachimecki, Muzyka w Polsce [Die Musik in Polen], Lwów 1907, 57 S.
- Ders., Muzyka polska 1796-1930 [Die polnische Musik 1796-1930], in: A. Brückner, Polska, jej dzieje i kultura [Polen, seine Taten und Kultur], Warszawa 1931, 1028 S.
- Zdzisław Jachimecki, Stanisław Niewiadomski, Księga pamiątkowa uroczystości moniuszkowskich [Festschrift zu Ehren von Moniuszko], Warszawa 1930, 49 S.



- Z. Jachimecki, Historia muzyki polskiej [Die Geschichte der polnischen Musik], Warszawa 1920, 251 S.
- Stefan Jarociński, Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w. [Die Anthologie der polnischen Musikkritik im 19. und 20. Jahrhundert], Kraków 1955, 523 S.
- Tadeusz Kaczyński, Dwa spotkania z profesorem Sołtysem [Zwei Begegnungen mit Professor Sołty], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1962, Nr. 22, S. 6-7.
- Józef Kański, Ludomir Różycki, Kraków 1955, 79 S.
- Raoul Koczalski, Frederic Chopin: Betrachtungen, Skizzen, Analysen, Köln 1936, S. 10 u. 60.
- Kwartalnik muzyczny [Musikalisches Vierteljahrbuch], 1911-1913; 1928-1930.
- Łocijan Kydryński, Wiolinem i Basem [Mit Violine und Bass], Kraków 1960, 304 S.
- Stefania Lobaczewska, Tablice do historii muzyki [Tabellen zur Musikgeschichte], Kraków 1949, S. 153, S. 157-158.
- Jan Adam Maklakiewicz, S. Niewiadomski. Pieśniar i krytyk muzyczny [S. Niewiadomski. Ein Liedkomponist und Musikkritiker], in: Chór [Der Chor], Warszawa 1936, 78 S.
- Metoda Chopina [Die Methode von Chopin], in: Ruch muzyczny, Nr. 12, 1968, S. 6.
- Międzynarodowe konkursy imienia Fr. Chopina w Polsce [Internationale Chopin-Wettbewerbe in Polen], Warszawa 1954, 42 S.
- Fr. Neuhauzer, Ruch muzyczny we Lwowie [Die musikalische Bewegung in Lwiv], in: Gazeta Muzyczna [Musikzeitung], 1920, Nr. 19-20, S. 155-158.
- Stanisław Niewiadomski, M. Sołtyś, in: Muzyka [Die Musik], 1929, Nr. 11-12.
- Bolesław Olszewicz, Lista strat kultury polskiej [Verlustliste polnischer Kultur] 1.9.1939 - 1.3.1946, Warszawa 1947, S. 177.
- Ignacy Jan Paderewski, Pamiętniki [Denkmäler], PWM, 1972, Bd. 1, 249 S.; Bd. 2, 242 S.
- Ignacy Jan Paderewski, PWM, 1976, 183 S.
- F. Pajęczkowski, Teatr lwowski pod Dyrekcją T. Padikowskiego [Das Theater in Lwiv unter der Leitung von T. Padikowski], Kraków 1961, 515 S.
- M. Paruszewska, Szkic biograficzny i artystyczna kariera Raoula Koczalskiego [Skizze zur Biographie und künstlerischen Karriere von Raoul Koczalski], Poznań 1936, 87 S.
- Franz Pazdirek, Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker, Bde. 1-34, Wien 1904-1910, Bd. 8, S. 163-164.
- Antonin Peretiatkowicz, Michał Sobieski, Współczesna Kultura Polska: Nauka, literatura, sztuka. Zyciorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac [Die zeitgenössische polnische Kultur: Wissenschaft, Literatur, Kunst. Biographien der Wissenschaftler, Literaten und Künstler mit Werkverzeichnissen], Poznań 1932, 319 S.

- A. Poliniński, Dzieje muzyki polskiej w zarysie [Kleine Geschichte der polnischen Musik], Lwów 280 S.
- Polski rocznik muzykologiczny [Polnisches musikwissenschaftliches Jahrbuch], Warszawa 1925-1936.
- Jan Prosnak, Ludomir Koźycki w 50-lecie pracy twórczej [50 Jahre künstlerische Arbeit von Ludomir Kozhycki], in: Życie Spewacze [Das Leben der Vokalisten], Warszawa 1951, Nr. 3-4.
- Frantisek Rauch, In memoriam Vilema Kurze [Zur Erinnerung von Vilem Kurze], in: Hudebni rozhledy [Musikalische Umschau], 1973, Nr. 2.
- Józef Władysław Reiss, Encyklopedia muzyki [Musikenzyklopädie], Warszawa 1924, 325 S.
- Ders., Podręczna encyklopedia muzyki [Handbuch der Musikenzyklopädie], Kraków 1960, 922 S.
- Ders., Historia muzyki w zarysie [Musikgeschichte in Skizzen], Warszawa 1921, 708 S.
- Ders., Henryk Melcer, Warszawa 1949, 102 S.
- E. Reiss, u. Witold Rudziński, S. Moniuszko, Kraków 1954, S. 192.
- Hugo Riemann, Musiklexikon, T. 1-2, Berlin 1929, T. 1, 1080 S., T. 2, 2106 S.
- Hugo Riemann, Musiklexikon, hrsg. v. Willibald Gurlitt, Mainz<sup>12</sup>1961.
- Jacques Sierpiński, Aleksandr Michalowski – 110 rocznicę urodzin [Zum 110. Geburtstag von A. Michalowski], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1961, Nr. 10, S. 1-2.
- Jacques Sierpiński, Wspomnienie o H. Melcerze w 35-lecie jego śmierci [Erinnerung an H. Melzer 35 Jahre nach seinem Tod], in: Ruch muzyczny, 1963, Nr. 8, S. 8-9.
- Słownik muzyków polskich [Das Wörterbuch der polnischen Musiker], PWM, Kraków, T. 1, 1964, 347 S.; T. 2, 1967, 320 S.
- Mieczysław Sołtys, Karol Mikuli, in: Wiadomości artystyczne [Künstlerische Nachrichten], 1897, Nr. 11, S. 166-168.
- Tadeusz Strumiłło, Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w. [Skizzen aus dem polnischen Musikleben im 19. Jahrhundert], Kraków 1954, 267 S.
- Bronisław E. Sydow, Korespondencja Fr. Chopina [Der Briefwechsel von Fr. Chopin], Warszawa 1955, PWM, T. 1, 584 S.; T. 2, 607 S.
- Ulubieniec Warszawy N. Orłow [Der in Warschau beliebte N. Orlow], in: Ruch muzyczny, 1973, Nr. 21, S. 9.
- Edith Walter, Jubileusz M. Sołtysa we Lwowie [Das Jubiläum von M. Sołtys in Lwiv], in: Rytm [Der Rhythmus], Warszawa 1924, Nr. 5.
- Wspomnienia o T. Majerskim [Erinnerungen an T. Majerski], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1974, Nr. 20, S. 6-7, 1964, Nr. 23, S. 19.
- Współcześni kompozytorzy polscy. Marek Czesław [Zeitgenössische polnische Komponisten. Marek Czesław], in: Ruch muzyczny [Musikalische Bewegung], 1948, Nr. 8, S. 7.