Kazimierz Twardowski

Dlaczego lubimy muzykę?

Sztuka i Filozofia 3, 11-18

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Kazimierz Twardowski

DLACZEGO LUBIMY MUZYKĘ?

Każde pytanie wychodzi z pewnego założenia, zawiera w sposób domyślny jakieś przypuszczenie lub nawet przekonanie. Pytając się — dlaczego lubimy muzykę — tym samym wyrażamy przekonanie, że ją lubimy. I zdaje się, że nikt o tym nie wątpi. Może lubimy muzykę nie zawsze; zdarzają się chwile, w których nie chcemy za żadną cenę słuchać muzyki, gdy np. bywamy niezdrowi, bardzo rozdrażnieni itp.; nie zawsze i nie wszyscy lubimy pewnego rodzaju muzykę; raz odpowiada nam lepiej muzyka smutna, rzewna, innym razem wolimy wesołą i skoczną, jedni wolą muzykę poważną, inni lekką, ale chyba całkiem wyjątkowo tylko znajdzie się człowiek tak na wskroś niemuzykalny, który by nigdy żadnej nie lubił muzyki.

I nie tylko człowiek, lecz także zwierzęta lubią muzykę. Fakt ten znalazł swój wyraz w licznych opowiadaniach bajecznych o wpływie muzyki na zwierzęta, a bajki te tyle przynajmniej zawierają prawdy, że istotnie zwierzęta przystępne są działaniu muzyki. A jeśli niekiedy przytacza się przykład psów, które na odgłos dźwięków fortepianu zaczynają wyć, należałoby się zapytać, czy przypadkiem nie jest to raczej objaw upodobania? Wszak pies zwykle nie ucieka od fortepianu, nie usiłuje się oddalić, lecz kładzie się tuż przy nim lub pod nim. Ale jakkolwiek bądź rzecz się ma ze zwierzętami, o ludziach śmiało powiedzieć można, że na ogół istotnie lubią muzykę, że ludzie zupełnie na żadną zgoła muzykę niewrażliwi, należą do wyjątków.

Chłopak wiejski, który pasąc cielęta przygrywa sobie na fujarce i wielka dama strojąca się w brylanty i jedwabie, aby udać się na koncert, dziki człowiek mieszkający w głębi Australii i tańczący wokół zabitego wroga oraz król dekadencki, który każe grać opery wyłącznie dla siebie samego — oni wszyscy lubią muzykę. I my wszyscy lubimy ją także.

Więc dlaczego lubimy muzykę? Nasuwa się odpowiedź bardzo prosta. Lubimy ją, bo się nam podoba; wszystko bowiem, co się nam podoba, to lubimy. Niezawodnie. Ale ta prosta na pozór odpowiedź nie może nas zadowolić. Z dwóch powodów. Po pierwsze nic nam nie wyjaśnia; odpowiedź ta polega bowiem na tym, żeśmy w miejsce jednego wyrazu podstawili inny, który znaczy mniej więcej to samo. Więc musimy się teraz dalej pytać, dlaczego nam się muzyka podoba. Po drugie zaś takie postawienie sprawy uprzytamnia i przypomina nam, że nie każdemu każda muzyka się podoba. A trudno nam dociekać, dlaczego jednemu podoba się muzyka taka, a drugiemu inna. Musimy więc

ograniczyć się do pytania, dlaczego nam się podoba muzyka w ogóle bez względu na to, czy jest taka, czy inna.

Skoro więc mamy mówić o muzyce w ogóle, wolno nam mieć na oku tylko to, co spotykamy w muzyce wszelkiego rodzaju. I musimy się przede wszystkim zastanowić nad tym, co w muzyce lubimy, co się nam w muzyce w ogóle podoba. Muszą bowiem istnieć w każdym utworze muzycznym jakieś czynniki, które budzą w nas upodobanie; czynniki te musimy przede wszystkim poznać. A potem zobaczymy, jak postąpić z pytaniem, dlaczego nam się podobają owe czynniki, wspólne wszelkiej w ogóle muzyce, i dlaczego nam się muzyka w ogóle podoba, dlaczego ją lubimy.

Utwór muzyczny nie jest czymś prostym. Składa się przede wszystkim z dźwięków (nie ze szmerów). Jak gmach zbudowany jest z belek, z kamieni, z cegieł, tak dźwięki są materiałem tworzącym utwór muzyczny. A jeżeli się bliżej przypatrzymy lub raczej przysłuchamy dźwiękowi, spostrzeżemy, że dźwięk także nie jest czymś prostym. W dźwięku bowiem różne możemy wyróżnić rzeczy, mianowicie cztery: 1) wysokość, czyli jakość, 2) siłę lub natężenie, 3) barwę dźwięku, 4) trwanie dźwięku. A z połączenia cech natężenia i trwania dźwięku wynika coś w rodzaju piątej jeszcze cechy, którą można by nazwać dynamiką dźwięku. Ten sam dźwięk trwający jakiś czas może przez cały ten czas brzmieć z jednakową siłą, albo stawać się coraz silniejszym lub coraz słabszym, lub też na przemian słabnąć i potężnieć i na odwrót. Wiadomo, że instrumenty muzyczne bardzo się między sobą różnią właśnie ze względu na to, jaka jest wysokość, barwa i dynamika ich dźwięków. Skrzypce i bas o barwie pokrewnej — dynamika bardzo bogata; organy mają natomiast dynamikę ubogą, lecz za to bardzo bogate barwy. Fortepian i pod względem barwy, i pod względem dynamiki jeden z najuboższych instrumentów, lecz posiada za to zalety inne, o których później.

Te wszystkie dźwięki najróżnorodniejsze same dla siebie nie są zdolne stworzyć dzieła muzycznego. I z samych cegieł nie powstaje dom. Coś musi cegły spajać, by tworzyły jakieś kontury, linie, kształty. Jeśli weźmiemy szereg dźwięków, jeden po drugim, nie mamy jeszcze muzyki, mamy tylko szereg dźwięków podobny bezładnej kupie cegieł. Budując dom, trzeba kłaść coś między cegły, co by zarazem nie pozwoliło im się bezpośrednio ze sobą stykać i przecież je w jakąś całość wiązało. Tym wapnem dźwięków jest rytm. Rytm powstaje wtedy, jeśli następują po sobie dźwięki w pewnych określonych odstępach i wskutek tego o pewnym określonym trwaniu, przy czym dźwięki rozgraniczające pewne z tych odstępów, są uwydatnione większym natężeniem, czyli akcentowane. Więc trzy czynniki w rytmie musimy brać pod uwagę: Następujące po sobie dźwięki muszą mieć określone odstępy, określone trwanie, muszą być w odpowiednich miejscach uwydatnione /jeśli mówimy o rytmie poza muzyką i przy czym owo akcentowanie (metrum) nie jest niezbędne — rytmiczne chodzenie, rytm tętna — także wahadło ma swój rytm/. I znowu mamy tu źródło

olbrzymiej różnorodności. Rytmów istnieje ogromna ilość, którą sprowadzamy do pewnych głównych typów, zwanych w muzyce potocznie taktami; różne typy taktów jednak nie wyczerpują olbrzymiej tej różnorodności, spotęgowanej tym, że przy takich samych stosunkach czasowych dźwięków i ich odstępów, same dźwięki i odstępy mogą mieć różne trwanie bezwzględne. To wytwarza tzw. różnicę tempa. Wystarczy porównać rytm mazura z rytmem walca — jeden i drugi na 3/4; różnica w stosunkach czasowych, w dźwiękach między trzema ćwiartkami oraz w akcencie.

Bogactwo form i typów ogromna.

Znamy teraz zasadnicze składniki każdego utworu muzycznego, dźwięki i rytm. Dźwięki muszą być różne, muszą się różnić przynajmniej wysokością, przy czym mogą się dźwięki o tej samej wysokości niekiedy powtarzać, ale z samych jednakowych dźwięków utworu muzycznego nie ułożymy. Otóż szereg różnych następujących po sobie dźwięków nazywa się melodią, tj. śpiewem (mówimy o melodii w szumie lasu, w świście wiatru, melodii — trochę niewłaściwie, bo tu szumy ale i one mogą mieć różne wysokości i możemy powiedzieć, że do utworu muzycznego trzeba melodii i rytmu). Ani sama melodia, ani sam rytm nie wystarcza. Ale melodia rytmiczna już jest muzyką.

Poznawszy w ogólnych zarysach strukturę i architekturę, więc budowę utworu muzycznego i sposób, w jaki się składa z czynników prostych, możemy się zastanowić nad tym, co nam się w utworach muzycznych, w muzyce podoba.

W celu ułatwienia sobie odpowiedzi podzielimy całą rzecz na pewne części, opierając się w tej mierze na doświadczeniu, którego nam dostarcza każde dzieło sztuki, każda rzecz mniej lub więcej nam się podobająca. W dziełach sztuki bowiem musimy przede wszystkim odróżnić to, co nam, jest bezpośrednio dane, co wzrokiem lub słuchem spostrzegamy, od tego, co te rzeczy bezpośrednio spostrzegane w dalszym ciągu w naszym umyśle budzą. Weźmy wiersz, który nam deklamują. Bezpośrednio dany nam jest głos deklamującego, brzmienie jego słów. Nawet jeśli nie rozumiemy języka, w którym wiersz jest pisany, możemy dosłuchać się w nim i rytmu (zacytować początek *Iliady* oraz pierwszą zwrotkę *Dies irae*[1]. To czynniki bezpośrednie. Nadto czynniki, które w umyśle budzą słowa, jeśli je rozumiemy. To czynniki skojarzone. Albo: oglądany obraz. Linie, barwy, kontury, powierzchnia zabarwione jaśniej i ciemniej. Np. jeśli to wzór jakiegoś dywanu. Niekiedy jednak te linie mają jakieś znaczenie, poznajemy, że tu przedstawiona kępa drzew albo grupa ludzi. I te można jeszcze do bezpośrednich czynników zaliczyć. Ale w tej kępie drzew nad potokiem przy świetle księżyca stojącej przebija się cały smętek jesiennego krajobrazu, jakiś nastrój rzewny, melancholijny. Tego już nie widzimy na obrazie, lecz to sobie sami dośpiewujemy, to obraz w nas pośrednio budzi. To czynniki skojarzone.

[1] Idzie o sekwencję muzyczną Tomasza z Celano *Dies irae* do mszy dla umarłych.

Zobaczymy, czy w muzyce jest tak samo. Pozostańmy więc naprzód w zakresie tego, co bezpośrednio słyszymy.

Słyszymy więc przede wszystkim dźwięki. Czy dźwięk jakiś, sam dla siebie wzięty, może się nam podobać? Niezawodnie. Na to dowodów bez liku także poza muzyką, w zakresie znacznie szarszym, w zakresie wszystkiego, co uderza w nasze ucho. Zgrzyt paznokcia po murze bardzo jest niemiły; organ czyjś albo przyjemny, albo nieprzyjemny. Dźwięk dzwonów może być jakiś głuchy, płaski, łomotliwy, jak rozbity garnek, inny pełny, zaokrąglony, brzmiący. Rzecz jasna, że muzyka posługuje się tylko takimi dźwiękami, które już same dla siebie wzięte nam się podobają. Dba o to, by były czyste, by brzmiały, i dźwięczały; cała sztuka budowy instrumentów muzycznych polega na umożebnieniu wydobycia z instrumentu samych dźwięków przyjemnych. Skrzypce mają dobry ton, mówimy, tj. ładny, miły, podobający się nam dźwięk. Kto nie ma ładnego głosu, ten się nie uczy śpiewu, gdyż głos jego nie posiada zalet, wymaganych w muzyce, nie posiada dość przyjemnego brzmienia, nie jest dźwięczny. To, co nazywamy brzmieniem pełnym, dźwięcznym, to jest pewna barwa dźwięku; a tych barw dźwięku jest ogromna ilość i różnorodność. Najpiękniej zabarwione dźwięki usiłuje właśnie stosować w swych utworach muzyka.

Więc mamy niezawodnie wszelkie prawo powiedzieć, że pierwszą rzeczą, która nam się w muzyce podoba, są same dźwięki, którymi się posługuje do budowania swych utworów.

O ile jednak prostą rzeczą jest fakt ten stwierdzić, o tyle trudną, jeśli nie niemożliwą rzeczą jest odpowiedzieć na pytanie, dlaczego nam się dźwięki w muzyce stosowane podobają. Zdaje się, że tu stoimy przed faktem niewytłumaczonym. A jeśli rzucimy okiem na dziedziny pokrewne, stwierdzimy taką samą bezradność. Dlaczego nam się np. pewne barwy podobają? Np. taka jakaś nasycona, soczysta barwa czerwona, która się nam na ogół o wiele więcej podoba od jakiejś bladej barwy żółtek, którą znowu zawsze jeszcze wolimy od jakiejś brudnoszarej barwy!? Albo dlaczego nam się podoba na ogół woń róży, fiołka, a nie podoba nam się na ogół woń spalonych włosów, zgniłego jaja? Kuszono się o różne na to pytanie odpowiedzi. Żadna jednak nie jest zadawalająca, w każdej są liczne zastrzeżenia. A ostatecznie zawsze schodzi do tego, że mamy już taką organizację, że już nasze zmysły są tak zbudowane i skonstruowane, że pewne barwy, głosy, dźwięki, wonie, smaki, dotknięcia są nam miłe, inne niemiłe, że jedne bardziej lubimy, inne mniej. I dlatego upodobania oparte na budowie i urządzeniu naszych zmysłów, nazywamy upodobaniem zmysłowym, czyli fizjologicznym.

Znajdujemy więc przede wszystkim w muzyce upodobanie zmysłowe.

Z chwilą jednak, kiedy zestawimy ze sobą kilka różnych dźwięków, kilka różnych akordów po sobie następujących, zjawia się u nas upodobanie nieco innego rodzaju. Spróbujmy uderzyć kilkakrotnie w ten sam klawisz, ten sam akord. Rychło się nam znudzi. Weźmy teraz ten sam klawisz, zmieniając siłę

uderzenia. To już mniej nudne (tak samo, gdy ten sam dźwięk w sile stopniujemy). Podobna obserwacja, gdy dzwony słyszymy jednostajnie i zmiennie, i porywy np. wiatru z różną, zmienną siłą. Co nam tu już nieco lepiej się podoba? Właśnie owa zmienność, rozmaitość, różnorodność. I tu dotykamy się zasadnczego prawa życia psychicznego, które nie tylko w sferze zmysłów, lecz wszędzie ma swe zastosowanie. Variatio delectat. Rozmaitość nas bawi — na każdym kroku życia i myśli (barwy stroju, moda); jednostajność nas nudzi. Jeżeli więc mamy następstwo różnych dźwięków, różnych akordów, mamy urozmaicenie. To urozmaicenie może się stać bardzo bogate, jeżeli na przemian różne dźwięki i różne akordy, jeżeli dalej dźwięki o różnej barwie, różnym natężeniu, różnym trwaniu. Więc obok zmysłowego upodabnia w samym brzmieniu mamy jeszcze upodobania w rozmaitości brzmienia. A im ta rozmaitość jest większa, bogatsza, pełniejsza, tym większe upodobanie, im bardziej pełno niespodziewanych rzeczy.

Im większe urozmaicenie, tym większe upodobanie! Ale pod jednym warunkiem, ważnym znowu nie tylko w muzyce, lecz we wszystkich dziedzinach życia i myśli. Najbardziej urozmaicona powierzchnia różnokolorowymi plamami pokryta. A przecież wolimy jakiś barwny rysunek (o ile nie wchodzą w grę specjalne okoliczności). To dlatego, że urozmaicenie rodzi pewien niepokój, ciągnie nas tu i tam, uwagę naszą rozprasza, męczy i nuży nas — tracimy panowanie nad tą bogatą w szczegóły gromadą czynników najróżnorodniejszych. Miło jest mieć zajęcia urozmaicone, ale kto co chwila musi robić coś innego, ten wcale mile nie jest tym dotknięty. Więc obok, ciągłego urozmaicenia, obok wszelkiej różnorodności trzeba jednak czegoś, co te różne czynniki skupia, co zapobiega zupełnemu ich rozproszeniu się, co nadaje mu pewną jednolitość, pewien ład, pewien układ taki, byśmy się w nim nie pogubili. Tym czynnikiem w zestawieniu barw jest pewien rysunek, pewien układ; w muzyce, w melodii, przede wszystkim tym jest rytm. Potrzeba takiego uporządkowania luźnie po sobie następujących wrażeń jest w nas bardzo silna; dlatego nawet tam, gdzie wrażenia są dane bez takiego układu, my sami, w myśli, dzielimy je na grupy, wnosząc w nie rytm (pokazać na metronie).

Rytm sprawia, że luźne następstwo dźwięków lub akordów nabiera pewnego związku, że to elementy brzmiące skupiają się w pewną całość, że w mnogości dźwięków i akordów zjawia się jakiś układ, jakiś jednolity plan. Te wszystkie dźwięki i akordy bowiem dzięki rytmowi rozpadają się na pewne grupy, na tzw. takty, które brzmieniem bardzo się między sobą mogą i muszą różnić, lecz rytmicznie są jednakowo zbudowane *(Z dymem pożarów)*[1].

Naturalnie rytm także jest dostępny urozmaiceniu, nie jest jeden takt zbudowany tak samo, jak drugi, ale wszystkie mają tą samą zasadniczą postać

[1] Chodzi o wiersz Kornela Ujejeskiego napisany w 1846 roku do melodii — modlitwy (Chorału) lwowskiego kompozytora Józefa Nikorowicza.

(to sam metrum). W ten sposób melodia, która wnosi w muzykę rozmaitość, otrzymuje dzięki rytmowi jednolitość; tym sposobem w melodii rytmicznej mamy to, co nam się w ogóle wszędzie i zawsze podoba, mianowicie urozmaicona jednolitość, jednolitość w urozmaiceniu. To jest jedna ogólna zasada upodobania estetycznego — tu już nie zmysłowe, lecz estetyczne upodobanie, oparte na stosunkach. I wiemy, że w miarę, jak rośnie różnorodność, tym silniej trzeba ją spajać w jednolitą całość, aby się rzecz podobała.

Rytm jednak, dzieląc melodię na takty, tym samym nie tylko nadaje dźwiękowi pewną jednolitość, lecz równocześnie grozi w innym kierunku rozerwaniem jednolitości. Mianowicie dzięki rytmowi melodia rozpada się na takty; dźwięki należące do jednego taktu są tym samym ujęte w pewne ramy, tworzą pewną całość jednolitą. Ale poszczególne takty? One teraz stoją obok, siebie, jeden po drugim następuje, każdy inny, rytm wprawdzie je wiąże, ale im dłuższy szereg taktów, tym trudniej je powiązać — toczy się prąd, fala taktów — nie możemy już ich ująć w jedną całość! Jak poprzednio dźwięki, tak teraz takty nas zalewają!

Lecz i tu jest rada, i jeżeli szereg następujących po sobie taktów ma się nam podobać, musimy rady tej usłuchać. Mianowicie musimy takty tak budować, by kilka taktów razem tworzyło znowu jedną całość wyższego rzędu[1]. W ten sposób te wszystkie takty znowu są skupione, do pewnej jedności doprowadzone i to nam się podoba — jak zawsze i wszędzie. Powstają w ten sposób tzw. frazy muzyczne, dalej ustępy muzyczne itd.; istnieje osobna nauka, nauka o frazach muzycznych (sonata, menuet, walc). W tych wszystkich całościach, począwszy od frazy muzycznej, podoba nam się właśnie to, że jest to całość jednolita, z różnorodnych złożona pierwiastków, i podoba nam się (pominąwszy zmysłowe upodobanie w samych dźwiękach) to wszystko, co owa jednolitość, a zarazem różnorodność uwydatnia. Więc np. symetria dwóch fraz (symfonia Haydna *Mit dem Paukenschlag*[2], dalej Analogia).

W ten sposób może powstać ogromna różnorodność w następstwie dźwięków i taktów, a przecież nie będzie tu bezbrzeżnej rozlewności, lecz pewna jednolitość, pewna całość (Wagnera „melodia nieskończona, także u Liszta[3]). Wszystko to, co dotąd mówiłem, tyczyło się melodii rytmicznej jednogłosowej. Widzieliśmy, jaka tu jest wielka ilość rzeczy, które nam się podobają bądź z punktu widzenia czysto zmysłowego, bądź na podstawie pewnych ogólnych praw życia psychicznego. Ale nie wyczerpaliśmy jeszcze wszystkich czynników bezpośrednich.

Taka była muzyka grecka, taką muzykę uprawia pasterz, grając na fujarce, ktoś, kto sobie sam śpiewa. Zwykle jednak nie ograniczamy się do melodii

[1] Tu wskazano na przykład (nieczytelny).

[2] Idzie o J. Haydna (1732—1809) symfonię nr 94 *Z uderzeniem w kocioł.*

[3] R. Wagner (1813—1883) np. w *Tristanie* rozwinął pomysł niekończącej się melodii (*unendliche Melodie*), przewijającej się przez dzieło niemal bez przerwy. F. Liszt (1811—1886).

rytmicznej, lecz jeszcze coś do niej dodajemy, mianowiści harmonię.

Śpiewać może każdy z nas w danej chwili tylko jeden dźwięk, ale dwoje ludzie może równocześnie śpiewać dwa różne dźwięki — a na wielu instrumentach można też równocześnie dwa i więcej dźwięków wywołać. Gdy dwa lub więcej dźwięków brzmi równocześnie, powstaje harmonia, która może być dla ucha miłą i wtedy zwie się konsonansem (harmonia zgodna), a będąc dla ucha niemiłą zwie się dysonansem (harmonia niezgodna). Harmonia może być dwugłosowa, trzy-cztero- itd. głosowa (interwały — akordy).

Znajdujemy więc przede wszystkim w muzyce upodobanie zmysłowe, w samych dźwiękach, w miłym dla ucha brzmieniu. Upodobanie to tyczy się nie tylko pojedynczych, oderwanych dźwięków, lecz także harmonii. Niektóre miłe, niektóre niemiłe. Znowu liczne próby wyjaśnienia — najnowsza Stumpfa[1] oparta na zlewaniu się i niezlewaniu się pewnych dźwięków. Ale niezawodnie upodobanie w akordach jest w istocie swej tak samo upodobaniem zmysłowym, jak upodobaniem w pojedynczych dźwiękach.

Tym zamiłowaniem w rozmaitości tłumaczy się fakt, dlaczego nawet akordy, same dla siebie niemiłe, tzw. dysonanse, mogą mieć zastosowanie w muzyce. One przerywają jednostajność brzmień miłych uchu naszemu, ale tylko jako taka przerwa są dopuszczalne, więc muszą być „przygotowane" i „rozwiązane".

Z harmonią, z wielogłosowością, przybywa nowy czynnik zarówno budzący usposobienie zmysłowe, jak też urozmaicający. Już sama zmiana jedno- i dwugłosowość, dwu- i trzygłosowość, odcienie dynamiczne, prowadzenie różnych głosów w różnych barwach (różnych instumentach, chór mieszany), różne rytmy, daje niesłychane rezultaty. Dalej ogromna mnogość stosunków 2 głosów (ruch równoległy, przeciwny). A znowu skupia je w jakąś całość konsonans, zlewanie się, i wszystko to, co skupia takty, frazy, ustępy muzyczne.

Tak więc, co bezpośrednio słyszymy, przedstawia się nam jako bogata, w ramy ujęta tkanina dźwięków, która się przed uchem naszym przesuwa. Ta ujednolicona różnorodność nam się podoba; umysł nasz lubi wszelkie kombinowanie, ujmowanie związków i stosunków, zwłaszcza gdy zachodzą między czynnikami, które już same dla siebie są miłe. A tu jeszcze jedna rzecz. Tylko stopniowo całość się przed nami roztacza, stąd pewne napięcie ciekawości, oczekiwanie, niespodzianki (modulacja z des na f), które zostaje zaspokojone, więc tu nowy czynnik upodobania (napięcie rytmiczne, melodyjne, harmonijne, dynamiczne). Kontrast.

Ale na tym nie koniec tego, co nam się podoba; dotąd były czynniki bezpośrednie; teraz pośrednie.

Głos jest czynnikiem motorycznym. Na silne uderzenie drgniemy, podskoczymy. Więc i słabszy dźwięk tę tendencję ma. Akcentowane dźwięki „idą

[1] Chodzi o filozofa i psychologa niemieckiego K. Stumpha (1846—1936)

w nogi" (dajemy takt głową). Różne rytmy taneczne. To rzecz przyjemna, to ożywiająco działa, prawie jakby rzeczywisty ruch. To znowu nam się podoba.

Ruch jest zarazem wyrazem uczucia. Przygnębienie, smutek — w ruchach wolnych; radość, wesołość — ruchach przyśpieszonych. Więc rytm i tempo przypominają nam także uczucia — obok gry dźwięków w uchu gra uczuć w duszy. Powaga, majestatyczność, spokój i łagodność, ożywienie. Zmiany uczuć, szarpiące uczucia.

Dynamika dźwięków także przypomina nam dynamikę uczuć; spotęgowanie, zamieranie, ukojenie (kontrast, marsz pogrzebowy Chopina)[1].

Nawet akordy niektóre, dysonans „uczuciowy", zgoda i harmonia przenośnie. Dur, Moll. Nawet pojedyncze dźwięki: niskie coś poważnego, wysokie — mniej.

Tu się kojarzy też przypomnienie głosu ludzkiego. A podobnie muzyka może imitować inne odgłosy: grzmoty, szum fal morskich, ruch wody (Meluzyna)[2].

Więc muzyka budzi w nas cały świat uczuć i myśli, dość nieokreślonych, ale i ta rozmaitość wewnętrzna nam się oczywiście podoba.

Często też w kierunku bardziej określonym: napis utworu, „przewodnik programatyczny", tekst, pieśń, chór, opera (słowa i ruchy, scena). To jednak już nie czysta muzyka.

Więc ogromne bogactwo rzeczy, które nam się w muzyce podobają. A tym bardziej, że to, co nam się tak podoba, zewnętrzna gra dźwięków — wewnętrzna gra uczuć, w gruncie rzeczy nic nas nie obchodzi. Kombinacje życiowe — przebieg uczuć w życiu — to ciężka i ważna zwykle rzecz. W sztuce daje nam to pełnię życia, ruch, rozmaitość, ale bez rzeczywistości. I to może rzecz najpiękniejsza ze wszystkich.

Nie będą mówił o stosunku muzyki do innych sztuk, zakończę tylko uwagami. Muzyka najbardziej rozpowszechniona potrzeba wyrażania się ze wszystkich sztuk: 1) najwięcej jej słucha, 2) najwięcej ją wykonuje. Niebezpieczeństwo zmechanizowania.

---

[1] Mowa o trzeciej części II sonaty fortepianowej b-moll (z 1839 r. F. Chopina (1810—1849).

[2] Meluzyna — rusałka wodna o postaci węża (smoka). Postać z fokloru starofrancuskiego.