



K a z i m i e r z T w a r d o w s k i

Filozofia i muzyka

Semper



Kazimierz Twardowski (1866–1938),
filozof, pedagog, założyciel Szkoły
Lwowsko–Warszawskiej,
nauczyciel m.in. Władysława Witwickiego,
Jana Łukasiewicza, Tadeusza Kotarbińskiego,
Stanisława Leśniewskiego, Kazimierza
Ajdukiewicza i Izdydory Dąbskiej.

Niniejsza książka pokazuje nieznane dotąd
oblicze Twardowskiego — jako estetyka,
muzykologa i kompozytora.



K A Z I M I E R Z T W A R D O W S K I

Filozofia i muzyka



Wydawnictwo Naukowe *Semper*

Kazimierz Twardowski

Filozofia i muzyka

Wybrał i opracował
Jacek Juliusz Jadacki

*Przejęty jestem gorącym pragnieniem,
by Polska była wielka, silna i święta! —
Na to trzeba przede wszystkim
sumienności, obowiązkowości i pracowitości.*

Dzienniki (1920)

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe *Semper*,
Warsaw 2005

© Copyright for the concept for this volume selection,
arrangement of entries and for the text of
„Kazimierz Twardowski: estetyk, teoretyk i historyk
muzyki — meloman i pianista, kompozytor”
by Jacek Juliusz Jadacki, Warsaw 2005

© All rights reserved. No part of this book may be
reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted,
in any form or by any means without the prior permission
of the publishers, Wydawnictwo Naukowe *Semper*

© Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk, odtwarzanie
lub przetwarzanie fragmentów tej książki w mediach
każdego rodzaju wymaga pisemnego zezwolenia
Wydawnictwa Naukowego *Semper*

Tom został wydany dzięki subwencji
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

Skład i opracowanie graficzne:
Studio Graficzne *Semper*, Jarosław Zuzga

Ilustracje na okładce:

I: Ferdynand Ruszczyc, fragment obrazu „Pustka (Stare
gniazdo)” [W:] Pranas Gudynas, Lietuvos tapyba. Vilnius
1983, Vaga.

IV: Helena Kr. Paler (Pater?) (?), Portret Kazimierza
Twardowskiego na tle lasu (ok. 1910?). Olej. Archiwum
PTF w Warszawie.

WYDAWNICTWO NAUKOWE *Semper*

ul. Bednarska 20a, 00-321 Warszawa

tel./fax: (0 22) 828 49 73

e-mail: redakcja@semper.pl

<http://www.sempers.pl>

<http://www.sempers.istore.pl>

ISBN 83-89100-62-2

Spis treści

Jacek Juliusz Jadacki

Kazimierz Twardowski: estetyk, teoretyk i historyk muzyki — meloman i pianista, kompozytor..... 7

Kazimierz Twardowski

O estetyce eksperymentalnej..... 25

Z estetyki muzycznej..... 34

Z teorii i historii muzyki..... 44

Dlaczego lubimy muzykę?..... 69

Zapiski melomana..... 78

Kompozycje..... 84

Ewa i Jan Darlewscy

O naszym dziadku..... 91

Spis ilustracji..... 95

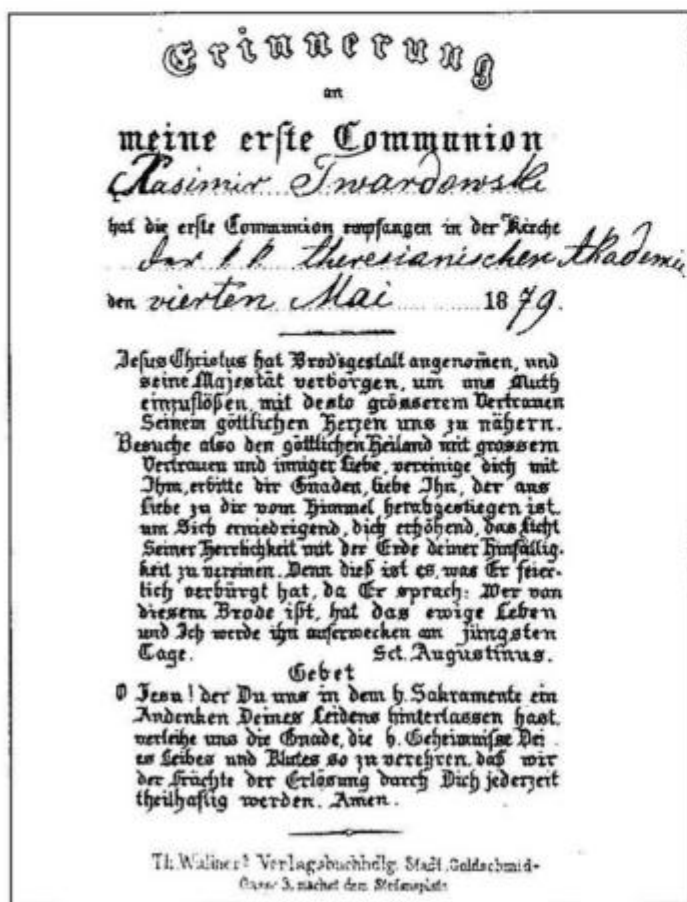
Przypisy..... 97

J A C E K J U L I U

**Kazimierz
Twardowski:
estetyk, teoretyk
i historyk muzyki
— meloman
i pianista,
kompozytor**



1. Pamiątka św. komunii
Kazimierza
Twardowskiego.
Ze zbiorów
Prof. Andrzeja Tomczaka.



Estetykę — czyli naukę o pięknie — Twardowski uważał za dyscyplinę *par excellence* filozoficzną. Za główne zagadnienia estetyki uważał Twardowski (a) problem natury upodobania do rzeczy pięknych, tj. takich, że samo ich oglądanie i słuchanie sprawia nam przyjemność, oraz (b) problem natury samych rzeczy pięknych⁵. Tak ujętą estetykę przeciwstawił nauce o sztuce, tj. nauce o tworzeniu rzeczy pięknych⁶. Jedną z tych sztuk jest muzyka, „polegająca na łączeniu dźwięków w utwory muzyczne czyli kompozycje i na wykonywaniu tych utworów za pomocą różnych instrumentów muzycznych [...] lub głosów ludzkich (śpiewu)”⁷.

Piękno utożsamiał Twardowski z tym, „co powinno się wszystkim ludziom podobać, a co tylko dlatego nie podoba się zarówno wszystkim ludziom, że nie wszyscy są odpowiednio przygotowani do odczuwania piękna”⁸. Przyznawał jednak, że „nie udało się dotąd wykryć w sposób zupełnie zadowolający, na czym właściwie polega piękno, tj. jakie warunki musi posiadać jakaś rzecz, aby była piękna”⁹. Jeszcze trudniej jest wskazać, które z tych warunków można uznać za rzeczywiste przyczyny naszych doznań estetycznych¹⁰. Dlatego nie dziwi sposób w jaki pisał o pięknie muzyki Mozarta. „Dzieła Mozarta odznaczają się dziwną prostotą przy niezmiernym bogactwie melodii, toteż przemawiają do wszystkich serc, zdolnych odczuwać prawdziwe piękno”¹¹.

Niezależnie od tych trudności Twardowski analizował status ontyczny z jednej strony wyobrażeń muzycznych, z drugiej zaś — dzieł muzycznych.

Jeśli chodzi o tę pierwszą sprawę, to odróżniał najpierw wrażenia od wyobrażeń muzycznych. Te ostatnie (włączając w to wyobrażenia przypomnieniowe) — wbrew pozorom — nie polegają na odtwarzaniu tych pierwszych, choć się na nich ostatecznie opierają¹². Następnie odróżniał wrażenia proste od spostrzeżeńowych wyobrażeń muzycznych, które są syntezą tych pierwszych¹³. Na nie-

identyfikowalnej «na pierwszy rzut oka» złożoności polega właśnie konkretność wyobrażeń¹⁴.

Twardowski zwracał przy tym uwagę na to, że wyobrażenia muzyczne — podobnie jak i wyobrażenia innych rodzajów — bywają nie tylko wyobrażeniami jednostkowymi, ale i ogólnymi, nie tracąc przy tym swojej konkretności i pogładowości (tj. pozostając wyobrażeniami spostrzegawczymi lub odtworzeniami wyobrażeń spostrzegawczych¹⁵). Często mamy też w dziedzinie wyobrażeń muzycznych do czynienia z «symbolicznym» posługiwaniem się pewnymi wyobrażeniami jako zastępnikami skojarzonych z nimi innych wyobrażeń muzycznych¹⁶.

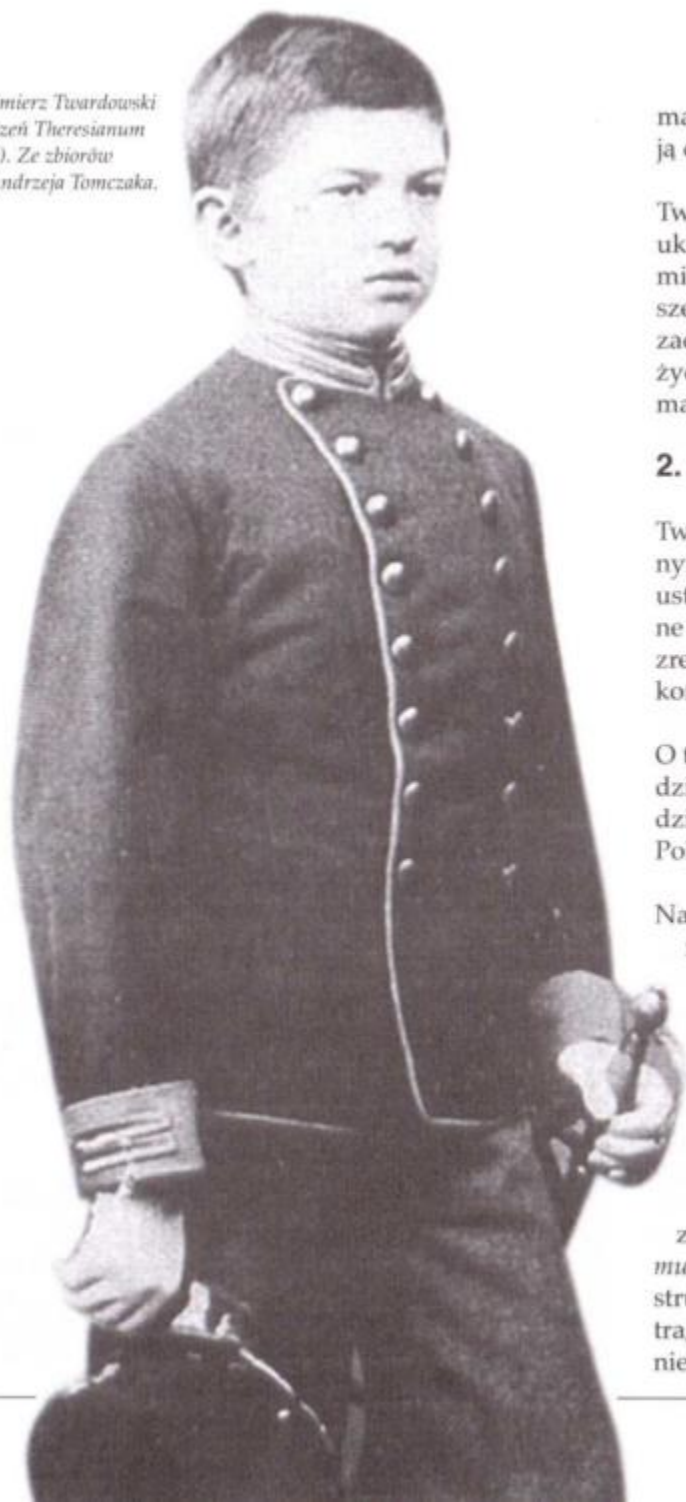
Punktem wyjścia określenia statusu ontycznego dzieł muzycznych było dokonane przez Twardowskiego rozróżnienie między czynnościami — w tym wypadku psychofizycznymi — a wytworami tych czynności. Wytwory śpiewania lub grania — śpiew lub gra — są wytworami nietrwałymi, ale mogą zostać w dwojaki sposób utrwalone: bezpośrednio, np. w postaci zapisu gramofonowego, lub pośrednio — w postaci zapisu nutowego. Dotyczy to śpiewania i grania zarówno «zewnątrznego» (wykonawcy), jaki i «wewnętrznego» (twórcy)¹⁷.

Skoro dzieła muzyczne są wytworami psychofizycznymi kompozytorów, siłą rzeczy wyrażają bezpośrednio ich życie psychiczne, a pośrednio także «ducha» narodu, z którego wywodzą się ci kompozytorzy. Dzieła muzyczne — i ogólniej dzieła sztuki — mają więc podwójne oblicze: po pierwsze, są tym, co jest nam bezpośrednio dane w spostrzeżeniu słuchowym; po drugie są tym, co potem jest z owymi bezpośrednio danymi słuchowymi skojarzone, co jest w nie «wbudowane»¹⁸. Dlatego o mazurkach i polonezach Chopina wolno mówić, że „są zupełnie narodowe, polskie, a jakby w duszy naszej podłuchane przemawiają do nas rodzimą, szczerze polską melodią”. Ogólnie zaś „muzyka poloneza odznacza się osobliwym rytmem i posiada, zwłaszcza dla ucha polskiego, wielki urok”. Podobnie „wszystkie niemal utwory Moniuszki

2. Pamiątka
bierzmowania Kazimierza
Twardowskiego.
Ze zbiorów
Prof. Andrzeja Tomczaka.



3. Kazimierz Twardowski jako uczeń Theresianum (1880?). Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.



mają cechę wybitnie narodową i z wielką siłą przemawiają do serc polskich”¹⁹.

Twardowski rozważał również relację między sztuką a nauką z jednej strony oraz etyką — z drugiej. Domagał się mianowicie, aby dzieła sztuki odznaczały się, po pierwsze, wewnętrzną konsekwencją, oraz, po drugie, aby dla zachowania „równowagi między różnymi kierunkami życia umysłowego” nie pozostawały w konflikcie z normami etycznymi²⁰.

2. Teoretyk i historyk muzyki

Twardowski przeciwstawiał nauki praktyczne teoretycznym na tej zasadzie, że o ile te ostatnie zainteresowane są ustaleniem, co i dlaczego jest, o tyle te pierwsze nastawione są na poszukiwaniu, co ma być — i jak to, co ma być zrealizować. Ale również nauki praktyczne — np. nauka kompozycji — mają część teoretyczną²¹.

O tym, jak dobre wykształcenie miał Twardowski w dziedzinie teorii i historii muzyki, świadczą hasła z tych dziedzin opracowane przez niego dla *Encyklopedii Macierzy Polskiej*²².

Na czele tych hasel stoi spore hasło *muzyka*, zawierające m.in. rzut oka na dzieje muzyki europejskiej. Skądinąd najkrótsza z podanych przez Twardowskiego definicji *muzyki* brzmiała: Muzyka jest to rytmiczna (ewentualnie uharmonizowana) melodia²³.

Dalej, jest nieco hasel z dziedziny akustyki z samym hasłem *akustyka* (dźwięk, dyszkant, falset, głos, flażolet, fonograf, intonacja, krtań, mezzosopran). Dużą grupę hasel stanowią hasła z dziedziny instrumentoznawstwa: przede wszystkim samo hasło *instrumenty muzyczne*, a dalej hasła poświęcone poszczególnym instrumentom profesjonalnym (altówka, bęben, cymbał, cytra, fagot, fisharmonia, fortepian, harfa, harmonika, kastaniety, klarnet, klawicymbał, lira, lutnia, organy, pianino,

pianola, skrzypce i waltornia) i ludowym (bałajka, bandura, cymbałki, dudy, geśle, kobza, ligawka i mandolina) oraz częściom instrumentów (klawiatura, klawisz, pedał, piszczałka, smyczek i struny) i narzędziom pomocniczym (batuta i kamerton).

Przez „teorię muzyki” Twardowski rozumiał „badanie wzajemnego stosunku dźwięków oraz sposób łączenia ich w utwory muzyczne”²⁴.

Spośród zagadnień należących do teorii muzyki odrębne hasła mają ogólne zasady muzyki (akord, cis, *cantus*, dur, dysharmonia, dysonans, gama, harmonia, instrumentacja, interwał, komponowanie, melodia, rytm, moll, motywy, okres, oktawa, pasaż, piano, rytm, takt, tempo, tercja, ton), formy muzyczne (chorał, fantazja, fuga, hejnał, intermezzo, kołęda, marsz, opera, oratorium, preludium, quodlibet, serenada, sonata, *Stabat Mater*, symfonia, śpiew gregoriański, uwertura, wodewil), ze szczególnym uwzględnieniem tańców (barkarola, czardasz, gawot, mazur, menuet, obertas, polonez i walc), oraz problemy wykonawcze (akompaniament, bard, duet, dyrygent, filharmonia, guślarz, kancjonał, kantyczki, koncert, kwartet, kwintet, meloman, orkiestra, pianista, solista, tercet, trio, wirtuoz).

Zadaniem *Encyklopedii*, do której Twardowski przygotował te hasła, było „podać w przystępnym i treściwym układzie niezbędne wiadomości z różnych gałęzi wiedzy ludzkiej”²⁵. Trzeba przyznać, że z zadania tego Twardowski wywiązał się znakomicie: jego sformułowania uderzają swoją prostotą i trafnością. Aby to pokazać, wystarczy zestawić np. jego definicje podstawowych elementów (czynników) muzycznych z definicjami odpowiednich pojęć podanymi w najnowszej z polskich encyklopedii muzycznych²⁶.

Melodia. Twardowski: „Szereg różnych dźwięków, następujących po sobie w ten sposób, iż tworzą razem całość. Jeżeli następujące po sobie dźwięki są sobie równe, wtedy nie tworzą one melodii; dlatego nie można wygrać żadnej

melodii na instrumentach, które, jak np. bęben, wydają taki sam dźwięk.” *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] następstwo dźwięków uporządkowanych według określonych zasad tonalnych, metryczno-rytmicznych i formalnych. W [melodii] współdziałają ze sobą 2 czynniki: **melika** i **rytmika**; pierwszy decyduje o strukturze interwałowej [melodii], drugi porządkuje przebieg dźwięków w czasie” etc.²⁷ **Rytm.** Twardowski: „Jeżeli między następującymi po sobie ruchami, głosami itp. powtarzają się w pewnym porządku takie same odstępstwa czasu, wtedy przypisujemy tym ruchom i głosom rytm, i nazywamy je **rytmicznymi**. [...] Przez takt rozumiemy miarowe i regularne następstwo dźwięków w muzyce, w czym właśnie objawia się rytm [...]. Grać w takcie znaczy tedy to samo, co grać tak, aby dźwięki następowały po sobie we właściwych odstępach i trwały czas właściwy.” *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] jeden z podstawowych elementów dzieła muzycznego, regulujący jego przebieg w czasie” etc.²⁸ **Harmonia.** Twardowski: „Harmonia znaczy dosłownie zgodność. [...] W muzyce nazywamy kilka dźwięków, następujących po sobie w ten sposób, że tworzą pewnego rodzaju zamkniętą w sobie całość, melodią, gdy zaś dźwięki brzmią równocześnie, wtedy tworzą harmonię. Każdy więc akord jest harmonią.” *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] jeden z głównych elementów struktury wielogłosowego dzieła muzycznego. Jego istotą jest jednoczesne współdziałanie dźwięków, dające w efekcie współbrzmienia i akordy” etc.²⁹ **Agogika (tempo).** Twardowski: „Tempo (z włoskiego) znaczy czas, zwłaszcza czas potrzebny do wykonania czego. Robić coś w szybkim tempie znaczy tyle, co robić coś szybko. W muzyce oznacza się zawsze tempo, tj. czy utwór ma być grany szybko czy powoli itd.” *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] element muzyczny określający szybkość, z jaką utwór muzyczny ma być wykonany” etc.³⁰

Dla porównania — zestawienie jeszcze trzech haseł, ale w odwrotnej kolejności: najpierw wyjaśnienie współczesne, potem wyjaśnienie Twardowskiego.

Akord. *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] zespół współbrzmień powstających w efekcie jednoczesnego brzmienia trzech lub więcej dźwięków” etc.³¹ Twardowski: „[Jest to] kilka tonów lub głosów, brzmiących razem. Akordy są dwugłosowe, jeżeli składają się z dwóch tonów lub głosów; mogą też być trzygłosowe, czterogłosowe itd.” **Fuga.** *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] ewolucyjna forma imitacyjna, w której występują wszystkie środki techniki polifon[icznej], podporządkowane określonym założeniom tonalnym” etc.³² Twardowski: „[Jest to] pewien rodzaj kompozycji muzycznej. Fuga zaczyna się od tego, że jeden instrument lub głos wygrywa pewną melodię; po kilku tonach instrument drugi lub głos drugi zaczyna tę samą lub bardzo podobną melodię, a cała sztuka polega na tym, aby wtedy głosy lub instrumenty brzmiały zgodnie. Są też fugi na trzy, cztery i więcej głosów.” **Instrumentacja.** *Encyklopedia muzyki*: „[Jest to] jeden z elementów dzieła muzycznego, polegający na doborze i określonym sposobie użycia instrumentów przewidzianych do realizacji dzieła” etc.³³ Twardowski: „Ułożenie utworu muzycznego takie, aby mogła go wykonać orkiestra [...], nazywa się instrumentacją. Instrumentując utwór muzyczny, trzeba dokładnie oznaczyć, co każdy instrument w orkiestrze ma grać, aby całość brzmiała dobrze”.

Zrozumiałość określeń Twardowskiego jest bez porównania większa niż określeń z wydanej prawie wiek później *Encyklopedii muzyki!*

Jeśli chodzi o **historię muzyki**, to samodzielne hasła mają u Twardowskiego następujący muzycy polscy: Bakwark, Barcewicz, Chopin, Dobrzyński, Ducheński, Elsner, Freyer, Gomółka, Jarecki, Kański, Kurpiński, Lipiński, Mikuli, Maszyński, Mirecki, Moniuszko, Niewiadomski, Noskowski, Ogiński (Michał Kazimierz i Michał Kleofas), Padcrewski, Pankiewicz, Sikorski, Stojowski, Surzyński i Żeleński. Spośród muzyków obcych hasła takie mają: Bach, Beethoven, Bellini, Dvořák, św. Grzegorz, Gluck, Haydn, Liszt, Mascagni, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Offenbach, Paganini, Palestrina, Rossini, Ru-

binstein (Antoni), Schubert, Slavik, Smetana, Strausowie (Jan sen., Jan jun., Józef), Suppé, Verdi, Weber i Wagner; poza tym w hasle *muzyka* wymienieni są jeszcze: Auber, Berlioz, Bortnianski, Czajkowski, Glinka, Grieg, Haendel, Lully, Marschner, Rameau i Scarlatti (Dominik sen. i Dominik jun.).

Samodzielne hasło ma tylko jeden utwór muzyczny: *Bogurodzica*.

W doborze haseł osobowych uderzająca jest z jednej strony obecność dziś zapomnianych kompozytorów (z polskich: Freyera, Jareckiego, Maszyńskiego i Mireckiego; z obcych: Slavika i Suppého, a na liście z hasła *muzyka* jeszcze Bortnianskiego i Marschnera), z drugiej zaś — króciutkie hasło o Bachu i brak osobnych haseł np. dla Berlioza, Czajkowskiego, Griega, Haendla itd. Charakterystyczne jest też, że Twardowski nie stronił od podawania informacji, dodających hasłom osobowym swoistego kolorytu lokalnego. W niewielkim hasle o Haydnie znalazło się miejsce na wiadomość, że „powszechnie znana jest muzyka do austriackiego hymnu ludowego” jego autorstwa. W hasle *lira* odnotowane zostało, że „małe podobizny takiej liry” noszą muzycy wojskowi. W hasle o Mozarcie nie zabrakło miejsca na odnotowanie, że jego młodszy syn, Franciszek Ksawery Wolfgang „żył przez szereg lat we Lwowie jako nauczyciel muzyki i kapelmistrz teatru”. W hasle o Szymanowskiej jest wzmianka, że „jedna z jej córek, Celina, była żoną Adama Mickiewicza”.

Znamienne jest też, że Twardowski widział swoistość muzyki XIX-wiecznej w niebywałym rozkwicie muzyki instrumentalnej, a zwłaszcza fortepianowej, muzyki operowej (z dramatem muzycznym na czele) i pieśni z towarzyszeniem fortepianu.

3. Meloman i pianista

Dlaczego lubimy muzykę?

Na to pytanie Twardowski odpowiada najpierw za pomocą następującego sylogizmu:

- (1) Lubimy wszystko, co się nam podoba.
- (2) Muzyka się nam podoba.
- Zatem:
- (3) Lubimy muzykę.

Ale dlaczego muzyka się nam podoba?

Tutaj Twardowski również odwołuje się do sylogizmu:

- (1) Podoba się nam wszystko, w obcowaniu z czym mamy:
 - (a) upodobanie fizjologiczne (tj. w obcowaniu z czym doznajemy przyjemności zmysłowej)
- lub
- (b) upodobanie estetyczne (tj. co jest urozmaiconą jednolitością; *variatio delectat*).
- (2) W obcowaniu z muzyką mamy upodobanie fizjologiczne i estetyczne.
- Zatem:
- (3) Muzyka się nam podoba.

Istotnie, mamy — twierdzi Twardowski — upodobanie fizjologiczne w samych dźwiękach i ich różnorodności (następstwie i współbrzmieniu), czyli w melodii i harmonii, oraz upodobanie estetyczne w nadającym jednolitość tej różnorodności rytmie. To wszystko nam się podoba bezpośrednio. Ale mamy jeszcze upodobanie do bogactwa uczuć, wyrażanych pośrednio przez muzykę. A ponieważ wszyscy ludzie mają potrzebę wyrażania się, więc też wszyscy — lubią muzykę: lubią jej słuchać i lubią ją uprawiać⁶⁴.

4. Theresianische Akademie w Wiedniu. Wygląd obecny (1994). Fot. JJJ.



Świadectw pośrednich tego, że i Twardowski był zarówno melomanem, jak i czynnym amatorem–pianistą jest kilka.

Kotarbiński np. pisał:

Pięknu jednak, poza pięknem myśli, słowa nauczającego i wszelkiego sprawnego czynu, hołduje Twardowski praktycznie jako wysoce wykształcony i biegły muzyk–pianista. Słuchałem kiedyś z podziwem, jak świetnie grał wyszukane, trudne, polifoniczne utwory Brucknera³⁵.

I po latach wspominał jeszcze:

Twardowski był człowiekiem o poważnej kulturze muzycznej. Biegły pianista, grywał sobie z rzadka z jedną spośród bliższych uczennic fortepianowe transkrypcje symfoniczne Brucknera na cztery ręce³⁶.

We wspomnieniu „Kazimierz Twardowski”, ogłoszonym po śmierci założyciela Szkoły Lwowsko–Warszawskiej, Władysław Witwicki napisał³⁷:

Twardowski to nie był wcale suchy pedant, który by wciąż tylko dybał na poprawność formalną we wszystkim i zawsze. Znakomicie odczuwał wartość uczuciową i wagę słów i zwrotów, a muzyki potrzebował do życia jak soli. Grał na fortepianie i komponował pieśni. Bach, Haendel, Beethoven, Brahms czy Wagner byli mu chyba równie bliscy jak Brentano, Tomasz z Akwinu lub Platon. Tylko w innych godzinach był filozofem, a w innych muzykiem. Nie wszyscy to umieją.

Z kolei Zofia Ottawa–Rogalska pisze we wspomnieniach o swojej matce, Helenie Feiglównie–Ottawowej³⁸:

Przemie wieczory spędzaliśmy w domu rektora Uniwersytetu Jana Kazimierza, prof. Kazimierza Twardowskiego, którego córki były moimi przyjaciółkami. Nie brakło tam muzyki tej najlepszej, jaką darzyły nas: Janina Korolewicz–Waydowa, Ada Sari, Zofia Drexler–Paśławska, Tadeusz Łowczyński i moja matka.

Na podstawie *Dzienników* wiadomo, że słuchał na żywo skrzypaczki — Ireny Dubiskiej i śpiewaczki — Stanisławy Korwin–Szymanowskiej, a przez radio m.in. transmisji występu Artura Toscaniniego. Był obecny na koncertach, podczas których wykonywano utwory: Beethovena, Chopina, Francka, Friemanna i Szymanowskiego; słuchał też transmisji radiowych utworów, Brahmsa, Brucknera i Wagnera.

Sam akompaniował do skrzypiec i do śpiewu: m.in. utwory Griega i — co ciekawe — Schoenberga.

4. Kompozytor

Twardowski otrzymał solidne wykształcenie muzyczne w czasie nauki w *Theresianium* w Wiedniu (do którego uczęszczał w latach 1880–1885). Najpierw opanował grę na organach, a potem zarabiał na dodatkowe lekcje fortepianu³⁹ i kompozycji, grając na organach jednego z kościołów wiedeńskich. Występował też publicznie podczas koncertów szkolnych; w czasie jednego z tych koncertów, 20 grudnia 1882 roku, wykonał poloneza *As–dur* Chopina oraz pięć wyciągów fortepianowych z popularnych uwerstur. W tym czasie powstały też jego pierwsze kompozycje.

W „Bibliografii pism Kazimierza Twardowskiego”, sporządzonej przez Daniełę Gromską⁴⁰, znajdujemy wzmianki o następujących jego kompozycjach:

„Nachtgebet”. Wiersz K. Twardowskiego, drukowany jako manuskrypt. Do słów tych skomponował Dr C. Navratil pieśń, która została wykonana w Wiedniu na popisie „Musikalisch–deklamatorische Produktion der Zöglinge der k.k. Theresianischen Akademie”, dn. 12.05.1880. [Tekst i muzyka zachowane w spuściźnie rękopiśmiennej.]

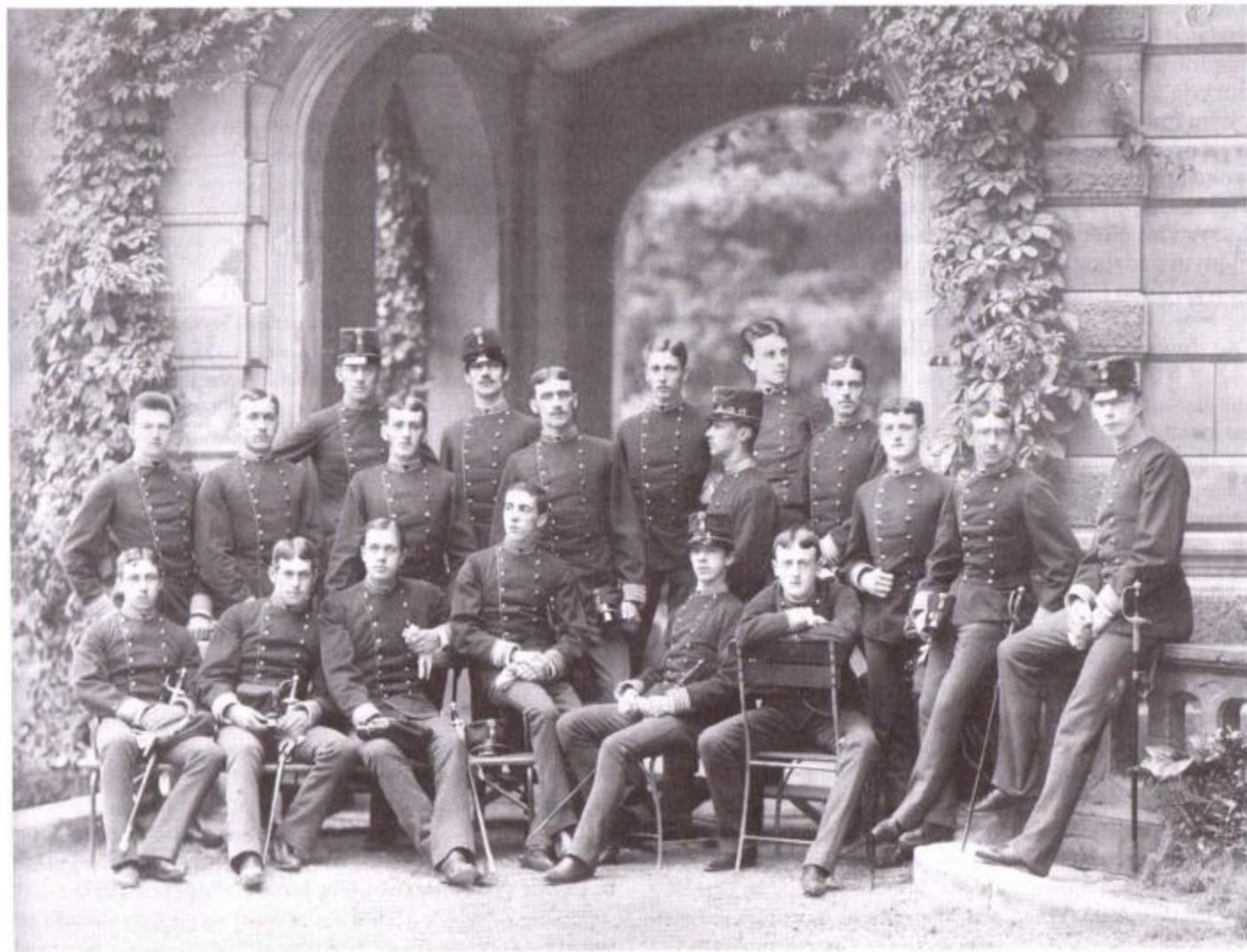
„Gra Jankiela”. Utwór symfoniczny K. Twardowskiego. Wykonała kompletna orkiestra teatru hr. Skarbka na uroczystym przedstawieniu ku uczczeniu 100 rocznicy Konstytucji 3 Maja, dn. 3.05.1891 we Lwowie. [Zachowane w spuściźnie rękopiśmiennej.]

Dwie pieśni K. Twardowskiego: (1) do słów [F.] Nietzschego i (2) do słów St. Brzozowskiego. Zostały wykonane na Akademii Żałobnej ku czci K. Twardowskiego we Lwowie, dn. 30 kwietnia 1938.

W zbiorach Prof. Andrzeja Tomczaka znajduje się rękopis melodii pieśni do słów Lucjana Rydla „Jesienią”.

Zachował się⁴¹ poza tym program koncertu, który odbył się 27.11.1903 w Kole Literackim we Lwowie. Podczas tego koncertu, z udziałem angielskiego śpiewaka Fredericka Williama Robertsona (Butlera) i Twardowskiego jako akompaniatora, wykonane zostały dwie pieśni Twardowskiego: „La lune blanche” i „Na twą pierś białą”.

5. Wśród kolegów
z Theresianum (1885?).
Kazimierz Twardowski
stoi pierwszy od lewej.
Archiwum PTF
w Warszawie.



a. Pieśń „Nachtgebet“ (przed 1880)

Muzykę skomponował Karel Navrátil *vel* Carl Nawratil (7.10.1836, Wiedeń – 6.04.1914, Wiedeń), dr jur. Był prawnikiem pochodzenia czeskiego; pod koniec życia sprawował funkcję sekretarza Dyrekcji Generalnej Austriackich Kolei Państwowych; od młodości interesował się muzyką; kształcił się (kontrapunkt) u Gustava Nottebohma i z jego inspiracji zaczął komponować. W jego dorobku są kompozycje fortepianowe (m.in. wariacje na temat norweskiej pieśni ludowej op. 4), kameralne (m.in. kwartet smyczkowy *d* op. 21, tria, kwintety fortepianowe), orkiestralne oraz wokalnie-instrumentalne (psalm 30 na sopran solo, chór i orkiestrę op. 13 — oraz wielka msza, motety), a przede wszystkim pieśni (w tym trzy pieśni op. 12). Był także cenionym pedagogiem; do jego uczniów należeli Anna Jesipowa, Anton Rückauf i Eduard Schütt⁴².

Oto słowa tej pieśni autorstwa Twardowskiego:

Still die Nacht,
die Abendglocken sind verklungen,
die Abendlieder sind gesungen,
nur Ein Geist, Ein Geist über Alle, Alle wacht.

Still die Nacht,
die Sternlein sind hervorgekommen,
um zu erinnern alle Fromen,
dass Ein Geist, Ein Geist über Alle, Alle wacht.

Still die Nacht,
der Mond erscheint und gibt mir kund,
was immer sagen wird mein Mund,
dass Ein Geist, Ein Geist über Alle, Alle wacht.

Still die Nacht,
ein leiser Wind erhebet sich,
selbst dieser Wind erinnert mich,
dass Ein Geist, Ein Geist über Alle, Alle wacht.

Still die Nacht,
stille wiew's still und stiller,
und im Gebete Vieler heisst's Gott,
o Gott giebt auf uns Alle, Alle acht!

W (moim) przekładzie na język polski brzmią one:

NOCNA MODLITWA

Cicha noc,
wieczne dzwony już ucichły,
wieczne pieśni już umilkły,
i tylko Duch nad wszystkim czuwa,
nad wszystkim.

Cicha noc,
gwiazdeczki już się ukazały,
aby pobożni pamiętali,
że Duch, że Duch nad wszystkim czuwa, nad wszystkim.

Cicha noc,
księżyc już wzeszedł i mówi mi,
co zawsze mówią moje usta,
że Duch, że Duch nad wszystkim czuwa, nad wszystkim.

Cicha noc,
leciuchny wietrzyk się podnosi,
i wietrzyk ten mi przypomina,
że Duch, że Duch nad wszystkim czuwa, nad wszystkim.

Cicha noc,
jest coraz ciszej, coraz ciszej,
w modlitwie ciągle wzywam Boga,
o Boże strzeż nas wszystkich, nas wszystkich.

b. Utwór symfoniczny „Gra Jankiela“ (przed 1891)

Jankiel z przymrużonymi na poły oczyma

Milczy i nieruchome drażki w palcach trzyma.

Spuścił je, zrazu bijąc taktem triumfalnym,
Potem gęściej siekł struny jak deszczem nawałnym,
Dziwią się wszyscy — lecz to była tylko próba,
Bo wnet przerwał, i w górę podniósł drażki oba.

Znowu gra: już drżą drażki tak lekkimi ruchy,
Jak gdyby zadzwoniło w stronę skrzydło muchy,
Wydając ciche ledwie słyszalne brzęczenia.
Mistrz zawsze patrzył w niebo czekając natchnienia.
Spojrzał z góry, instrument dumnym okiem zmierzył,

Wzniósł ręce, spuścił razem, w dwa drażki uderzył,
Zdumieli się słuchacze. —

Razem ze strun wiała
Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela
Ozwała się z dzwonekami, z zelami, z bębni.
Brzmi *Polonez Trzeciego Maja!* — Skoczne dźwięki
Radością oddychają, radością słuch poją,
Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoja,
Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły
W owe lata szczęśliwe, gdy Senat i posły,
Po dniu Trzeciego Maja, w ratuszowej sali,
Zgodzonego z narodem króla fetowali;
Gdy przy tańcu śpiewano: *Wiwat król kochany!*
Wiwat Sejm, wiwat Naród, wiwat wszystkie Stany!
Mistrz coraz takty nagli i tony natęża,
A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża,
Jak zgrzyt żelaza po szkle — przejął wszystkich dreszczem
I wesołość pomieszał przeczuciem złowieszczym.
Zasmuccni, strwożeni, słuchacze zwątpili,
Czy instrument niestrojny? czy się muzyk mylił?
Nie zmylił się mistrz taki! on umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodię zmaca,
Coraz głośniejsz targając akord rozdąsany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany;
Aż Klucznik pojął mistrz, zakrył ręką lica
I krzyknął: „Znam! znam głos ten! to jest TARGOWICA!”

I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca;
Muzyk bieży do prymów, urywa takt, zmaca,
Porzuca prymy, bieży z drażkami do basów.

Słuchać tysiące coraz głośniejszych hałasów,
Takt marszu, wojna, atak, szturm, słyhać strzały!
Jęk dzieci, płacze matek. — Tak mistrz doskonały
Wydął okropność szturm, że wieśniaczki drżały,
Rade że mistrz na koniec strunami wszystkimi
Zagrzmiał, i głosy zdusił, jakby wbił do ziemi.

Ledwie słuchacze mieli czas wyjść z zadziwienia,
Znowu muzyka inna — znów, zrazu brzęczenia
Lekkie i ciche, kilka cienkich strunek jęczy,
Jak kilka much, gdy z siatki wyrwą się pajęczej.
Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchnię tony
Łączą się i akordów wiążą legiony.
I już w takt postępują zgodzonymi dźwięki,
Tworząc nutę żalną tej sławnej piosenki:
*O żołnierzu, tulaczu, który borem, lasem
Idzie, z biedy i z głodu przymierując czasem,
Na koniec pada u nóg konika wiernego,
A konik nogą grzebie mogiłę dla niego.*
Piosenka stara, Wojsku Polskiemu tak miła!
Poznali ją żołnierze, Wiara się skupiła
Wkoło mistrza; słuchają, wspominają sobie,
Ów czas okropny, kiedy na Ojczyzny grobie
Zanucili tę piosnkę i poszli w kraj świata;
Przywodzą na myśl długie swej wędrówki lata,
Po łąkach, morzach, piaskach gorących i mrozie,
Pośrodku obcych ludów, gdzie często w obozie
Cieszyli ich i rozrzewniał ten śpiew narodowy.
Tak rozmyślając smutnie pochylili głowy!

Ale je wnet podnieśli, bo mistrz tony wznosi,
Natęża, takty zmienia, coś innego głosi,
I znowu spojrzał z góry, okiem struny zmierzył.
Uderzenie tak sztuczne, tak było potężne,
Że struny zadzwoniły jak trąby mosiężne,
I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła.

6. Wśród lwowskich
uczniów (1905?).

Siedzą od lewej:

Alfons Baron, Daniela
Temmerówna-Gromska,
Tadeusz Kotarbiński,
Kazimierz Twardowski,
Zofia Pasławska-
Drexlerowa,

Władysław Tatarkiewicz,
Urszula (?) Jakubowska;

stoją od lewej:

Mieczysław Tretter,
Stefan Dancewicz,
Henryk Świerczewski,
Kazimierz Ajdukiewicz,
Rudolf Nykołajczuk-
Nałęcki,

Józef (?) Sandel,
Seweryn Stark

[atrybucje moje,

]]]]. Archiwum PTF
w Warszawie.



PAŃSTWOWY ARCHIWUM
HISTORICZNY
WARSZAWA

Jak mogła wyglądać orkiestrowa wersja „Koncertu nad koncertami”?

c. Pieśń „La lune blanche” (przed 1903)

Jest to pieśń do słów wiersza Paula Verlaine’a z cyklu *La Bonne Chanson* (1870):

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche

Part une voix
Sous la ramée...

Ô bien-aimée.

L’étang reflète
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c’est l’heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l’astre irise...

C’est l’heure exquise.

Wiersz ten w przekładzie Leopolda Staffa brzmi:

Księżycą blask
Rozświećta las;
Z gałęzi drzew
Wznosi się głos
Aż pod sam szczyt...

O, miła ma.

Odbija staw
Jak w lustra dnie
Kształt czarnych wierzb,
Wśród których łąka
Przeciągnął wiatr

Marzyć chcę już.

Kojący ból
Spokoju wiew
Wydaje się
Spod nieba tchnąć
Pełnego gwiazd.

To cudny czas.

d. Pieśń „Na twą pierś białą” (przed 1903)

Chodzi o pieśń do słów epigramatu Franciszka Morawskiego⁴¹:

Na twą pierś białą wpadł śnieżek biały
I bielszym od niej się mienił;
Lecz wkrótce poznał błąd swój zuchwały,
I z żalu w łzę się przemienił.

e. Pieśń „Jesienią” (ok. 1907)

W *Dziennikach* pod datą 8 czerwca 1919 roku Twardowski zapisał⁴⁴:

Po obiedzie [...] spisałem do końca swoją skomponowaną przed przeszło 12 laty pieśń do słów Rydla „Zółte listki brzoź...”.

Chodziło o wiersz drugi z cyklu *Jesienią* Lucjana Rydla⁴⁵.

JESIENIA

Żółte listki brzoź
Dygocą, dygocą,
Bo je dzisiaj nocą
Zwarzył siwy mróz.

I padają z drzew
Jak ulewa złota,
Po ziemi je miota
Wiatru zimny wiew.

Żle tym liściom, źle,
Co zleciały z drzewa.
Wicher je rozwiewa,
Na deszczu, we mgle.

Lecą z ostrym tchem
W zawieję okrutną —
Jak tym liściom smutno,
Ja najlepiej wiem...

f. Pieśń „Pada już zwiędły liść” (ok. 1910)

Autor słów, Leopold Staff (14.11.1878, Lwów–31.05.1957, Skarżysko–Kamienna), zetknął się z Twardowskim w Uniwersytecie Jana Kazimierza, gdzie w latach 1897–1901 studiował — poza prawem i romanistyką — także filozofię. Podobnie jak Stanisław Korab–Brzozowski (zob. niżej), on także należał do Stowarzyszenia Czytelni Akademickiej. Również po tym okresie utrzymywał kontakty ze swoim nauczycielem.

W tym wypadku wiadomo na pewno, że Twardowski był autorem pieśni do wiersza Staffa „Pada już zwiędły liść”:

Pada już zwiędły liść
Późnych róż, gdzież mi iść,
Gdzież mi zwrócić kroki

W pusty świat szeroki.

Idę w ślad twoich stóp.
Cały świat jest jak grób.
Grobem dal zsiniała,
Co mi cię zabrała.

Ptaków śpiew skonał w mgle,
Zgina wiew szczyty drzew,
W łzach ma dusza cała,
Smutno mi i źle.

Smutek jeno we mnie płacze,
Jeno dusza trwoga drży,
Ze cię nigdy nie zobaczę,
Chociaż leję łzy.

Zachowało się bowiem w tym względzie świadectwo Anny Kasprovicz–Jarockiej:

W roku 1909 czy 1910 profesor Kazimierz Twardowski skomponował muzykę do słów Staffa. Pieśń ta nie ukazała się w druku, ale pozostała żywo w naszej pamięci. Śpiewaliśmy ją nieraz ze Staffem, który ostatnią zwrotkę — dla żartu — intonował czasem w skocznym rytmie [...] ⁴⁶.

g. Pieśń do „O przyjdź” (po 1910)

Chodzi o pieśń do słów Stanisława Koraba–Brzozowskiego (1873/1876?, Labakia w Syrii–22/23.04.1901, Warszawa), który w latach 1892–1900 przebywał wraz z rodziną we Lwowie, gdzie słuchał wykładów z prawa, filozofii i (prawdopodobnie) teologii w Uniwersytecie Jana Kazimierza. Brał też udział w pracach Czytelni Akademickiej. Wiadomo, że od 1895 roku opiekę nad Kółkiem Filozoficznym, związanym z czytelnią, sprawował Twardowski ⁴⁷. Wiadomo też, że w tym właśnie roku Brzozowski otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie poetyckim Czytelni za wiersz „Kiedy wiosna...”, który wydrukowało następnie *Czasopismo Akademickie* ⁴⁸.

Kiedy wiosna w liść ustroi drzewa
I otuli je młodości tchmieniem,
Wtenczas bóle, które wiatr im śpiewa,
One czują liści swoich drżeniem

Lecz gdy jesień liście im pozwiewa,
I otuli smutnym śmierci cieniem,
Choć wicher jęczy i płacze ulewa
One zimnym darzą je milczeniem.

Tak i serce w rannej życia dobie
Jękiem wtórzy serc drugich żalobie
I serdecznym współczuciem je darzy.

Ale kiedy młodość legnie w grobie,
A zapąły szron starości zwarzy,
Serce milczy — choć się ludzkość skarży.

Nie jest wykluczone, że Twardowski był w jury konkursu i już do tego wiersza skomponował muzykę — być może po samobójczej śmierci Brzozowskiego. W 1910 roku został wydany tomik poezji Brzozowskiego *Nim serce ucichło*⁴⁹, w którym znalazły się między innymi jeszcze trzy utwory, które również zainteresowały Twardowskiego-kompozytora: „O przyjdź”⁵⁰, „Próżnia”⁵¹ i „Prządka”⁵².

O PRZYJDŹ!

O przyjdź, jesienia —
Wdziej szatę lekka, biała, zwiewną,
Pajęczną;
Rzuć na hebanowe twoje włosy
Perły rosy,
Lśniące zimnych barw tęcza.

O przyjdź, jesienia —
Owiana skargą tęskną, rzewną
Żurawi,
W dal płynących szarą niebios tonią,

7. Friedrich Nietzsche.
Z jego dzieła „Tako rzecze
Zaratustra” pochodzi pieśń
„Jeszcze raz”, do której
Twardowski skomponował muzykę.
Wielka ilustrowana
encyklopedia powszechna.
Kraków 1929–1933,
Wydawnictwo Gutenberga,
t. 11, s. 170.



W przedziwny wzór.

I kwiaty zebrane mej wiosnie
Zieleń umarłych już łąk
Znów płoną, wskrzeszone miłością
Czarem jej rąk.

Wiadomo na pewno, że Twardowski skomponował muzykę do tekstu wiersza „O przyjdź!”⁵³. W sprawozdaniu z „Akademii ku czci śp. Kaz. Twardowskiego”, podpisanym inicjałami „s.m.”⁵⁴ czytamy:

Akademii zakończyło odśpiewanie przez p. M. Jędrzejewską dwóch pieśni, kompozycji Kaz. Twardowskiego. Był to naprawdę finał głęboko wzruszający. Wielu spośród obecnych dowiedziało się po raz pierwszy, że śp. Twardowski był także kompozytorem i to wysokiej miary, że był żarliwym entuzjastą muzyki i rzadkie zresztą chwile wolne od pracy naukowej i nauczycielskiej, spędzał przy fortepianie.

Maria Jędrzejewska (27.04.1900, Psków–17.10.1984, Wrocław), o której tu mowa, była słuchaczką Uniwersytetu Jana Kazimierza, gdzie uzyskała doktorat z filozofii (w dziedzinie historii sztuki); ponadto uczyła się gry na skrzypcach u Henryka Czaplńskiego oraz śpiewu u Włocha, Augusta Dianniego, a także sztuki operowej w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, które ukończyła w 1935 roku. W 1929 roku Konserwatorium to ukończyła też — w klasie fortepianu Witolda Friemanna (1889–1977) — Hilda Teresa Mieniewska-Rzepecka (7.04.1909, Gródek Jagielloński — 29.12.1978, Wrocław), uzupełniając następnie studia pianistyczne u Bronisława Poźniaka (1904–1967) i Jana Hoffmana (1906–1995). To właśnie ona akompaniowała Jędrzejewskiej, jak podaje program akademii żałobnej⁵⁵ ku czci Twardowskiego, która odbyła się 30.04.1938 w Auli Uniwersyteckiej przy ul. Marszałkowskiej.

Jędrzejewska była uczestniczką seminarium filozoficznego Twardowskiego, który interesował się bardzo także jej postęпами artystycznymi. Widać to po licznych uwagach w *Dziennikach*. Friemanna Twardowski często słuchał na koncertach kameralnych.

„O Mensch! Gib Acht!”

wypadku chodzi o pieśń „Jeszcze raz” z *Tako rzecz* Friedricha Nietzschego⁵⁶.

Gib Acht!

t, die tiefe Mitternacht?

«Hilf, ich schlief —,

in dem Traum bin ich erwacht: —

Welt ist tief,

tiefer als der Tag gedacht.

«Ihr Weh —,

— tiefer noch als Herzeleid:

«Spricht: Vergeh!

«Alle Lust will Ewigkeit —,

tiefe, tiefe Ewigkeit!”

w przekładzie Wacława Berenta brzmi ona⁵⁷:

«Wieczcie! Słysz!

«Brzmi z północnej głuszy wzwwyż?

«I spał, jak spał —,

«Głębokich snu się budzę cisz: —

«Iat — głębin zwał,

«Łbszych niż, jawo, myślisz, śnisz.

«— głębi król —,

«Z — nad ból — rozkosz głębiej lka:

«Iń! — mówi ból —

«Zkosz za wiecznym życiem lka —,

«Czności chce bez dna, bez dna!”

o stanowi swoistość kompozycji Twardowskiego?

/ wypadku pieśni jest nią «nastrojowość». Był w niej — i w warstwie słownej i dźwiękowej — nastrój przejmującej ciszy, w tej drugiej warstwie uwypuklany prostą melodyką i akompaniamentem o przejrzystej fakturze akustycznej. Ale ten ogólny nastrój ewoluował: od modlitwy

W przedziwny wzór.

I kwiaty zebrane mej wiośnie
Zieleń umarłych już łąk
Zarów płoną, wskrzeszone miłośnię
Czarem jej rąk.

Wiadomo na pewno, że Twardowski skomponował muzykę do tekstu wiersza „O przyjdź!”⁵³. W sprawozdaniu z „Akademii ku czci śp. Kaz. Twardowskiego”, podpisanym inicjałami „s.m.”⁵⁴ czytamy:

Akademii zakończyło odśpiewanie przez p. M. Jędrzejewską dwóch pieśni, kompozycji Kaz. Twardowskiego. Był to naprawdę finał głęboko wzruszający. Wielu spośród obecnych dowiedziało się po raz pierwszy, że śp. Twardowski był także kompozytorem i to wysokiej miary, że był żarliwym entuzjastą muzyki i rzadkie zresztą chwile wolne od pracy naukowej i nauczycielskiej, spędzał przy fortepianie.

Maria Jędrzejewska (27.04.1900, Psków–17.10.1984, Wrocław), o której tu mowa, była słuchaczką Uniwersytetu Jana Kazimierza, gdzie uzyskała doktorat z filozofii (w dziedzinie historii sztuki); ponadto uczyła się gry na skrzypcach u Henryka Czaplńskiego oraz śpiewu u Włocha, Augusta Dianniego, a także sztuki operowej w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, które ukończyła w 1935 roku. W 1929 roku Konserwatorium to ukończyła też — w klasie fortepianu Witolda Friemanna (1889–1977) — Hilda Teresa Mieniewska-Rzepecka (7.04.1909, Gródek Jagielloński — 29.12.1978, Wrocław), uzupełniając następnie studia pianistyczne u Bronisława Poźniaka (1904–1967) i Jana Hoffmana (1906–1995). To właśnie ona akompaniowała Jędrzejewskiej, jak podaje program akademii żałobnej⁵⁵ ku czci Twardowskiego, która odbyła się 30.04.1938 w Auli Uniwersyteckiej przy ul. Marszałkowskiej.

Jędrzejewska była uczestniczką seminarium filozoficznego Twardowskiego, który interesował się bardzo także jej postępowaniami artystycznymi. Widać to po licznych uwagach w *Dziennikach*. Friemanna Twardowski często słuchał na koncertach kameralnych.

h. Pieśń „O Mensch! Gib Acht!”

W tym wypadku chodzi o pieśń „Jeszcze raz” z *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego⁵⁶.

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht, die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —,
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!”

W przekładzie Wacława Berenta brzmi ona⁵⁷:

Człowiecze! Słysz!
Co brzmi z północnej głuszy wzwyz?
„Jam spał, jak spał —,
Z głębokich snu się budzę cisz: —
Świat — głębin zwiał,
Głębszych niż, jawo, myślisz, śnisz.
Ból — głębi król —,
Lecz — nad ból — rozkosz głębiej lka:
Zgiń! — mówi ból —
Rozkosz za wiecznym życiem lka —,
wieczności chce bez dna, bez dna!”

Co stanowi swoistość kompozycji Twardowskiego?

W wypadku pieśni jest nią «nastrojowość». Był w nich — i w warstwie słownej i dźwiękowej — nastrój przejmującej ciszy, w tej drugiej warstwie uwypuklany prostą melodyką i akompaniamentem o przejrzystej fakturze akordowej. Ale ten ogólny nastrój ewoluował: od modlitew-

za przygotowanie partytur do druku; Paniom Magister Katarzynie Zimak i Magister Annie Brożek za wzorowe wykonanie i nagranie obu pieśni.


Dziękuję również śp. Profesorowi Ryszardowi Jadczałowi, przedwczesnie zmarłemu monografście Kazimierza Twardowskiego, a mojemu przyjacielowi, który pomógł mi ustalić wiele szczegółów biograficznych.

Dziękuję na koniec Archiwum Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (którego mam zaszczyt być kuratorem) za bezinteresowne udostępnienie do publikacji znajdujących się w jego posiadaniu rękopisów i zdjęć, a Panu Magistrowi Januszowi Siekowi, Dyrektorowi Biblioteki Instytutu Filozofii UW, za niezastąpioną pomoc w korzystaniu z jej zbiorów.

8. Gabinet prywatny
Kazimierza
Twardowskiego: ściana
północna (ok. 1935).
Ze zbiorów Prof. Jana
Darlewskiego.



**O estetyce
eksperymentalnej.
Odczyt wygłoszony
w Czytelni dla Kobiet [we
Lwowie] dnia 18 lutego 1899
[roku]**



1. Zagadnieniami, wchodzącymi w zakres estetyki, zajmowano się już w starożytności; jako oddzielna nauka estetyka istnieje dopiero od połowy XVIII stulecia. Głównym jej zadaniem jest sformułowanie odpowiedzi na pytanie, *czym jest piękno albo co jest pięknem*. Estetyka usiłuje więc w pierwszym rzędzie określić dokładnie warunki, którym pewne wytwory przyrody i dzieła sztuki muszą czynić zadość, jeżeli mają być słusznie nazwane pięknymi. Warunki te polegają na pewnych własnościach przedmiotów, które wzbudzają w widzu lub w słuchaczu upodobanie estetyczne. Tym sposobem główne zagadnienie estetyki sprowadza się do pytania, *jakie własności posiadać muszą przedmioty (osoby, rzeczy, melodie itp.), aby były istotnie piękne*.

2. Wedle odpowiedzi, udzielanych przez estetyków na powyższe pytanie, można ich podzielić na dwie grupy. Jedni bowiem usiłują określić warunki piękna w ten sposób, że uwzględniają jedynie i wyłącznie te własności przedmiotów, które podpadają pod zmysły, które zatem widz lub słuchacz istotnie spostrzega. Jeśli nazwiemy ogół tych własności danego przedmiotu jego formą, będziemy mogli powiedzieć, że estetycy tej kategorii szukają warunków piękna w samej formie przedmiotów. Są to zwolennicy tzw. *estetyki formalistycznej*. Wedle nich piękność przedmiotów polega na pewnym stosunku ilościowym i jakościowym części między sobą i do całości; piękność zależy tedy od rozmiarów przedmiotu i jego części, od proporcji, od harmonii itp. Druga grupa estetyków uważa formę przedmiotów jako taką za czynnik z punktu widzenia estetycznego podrzędny. Ich zdaniem o piękności przedmiotu nie rozstrzyga jego forma, lecz to, co forma wyraża, oraz sposób, w jaki ona to [coś] wyraża. Jeśli tedy to, co pewien przedmiot wyraża, nazwiemy jego treścią, będziemy mogli powiedzieć, że estetycy tej drugiej kategorii szukają warunków piękna w treści przedmiotów. Dotyczący [tu: odpowiedni] zaś kierunek estetyki znany jest pod nazwą *estetyki treści*. Wedle niej piękność przed-

miotów polega na tym, że wyrażają one w sposób doskonały odpowiednią myśl, ideę — że są niejako obrazowym przedstawieniem ideału¹.

3. Obok tych skrajnie przeciwnych kierunków estetycznych nie brak też kierunku pośredniego, usiłującego pogodzić ze sobą przedstawione powyżej poglądy na warunki piękna. Wśród przedstawicieli tego kierunku pośredniego zajmuje miejsce pierwszorzędne Gustaw Teodor Fechner (um. 1866^{**}). Sposób, w jaki się on zapatruje na stosunek formy do treści, opiera się na ścisłym rozbiórce psychologicznym, a zyskawszy sobie niemal powszechne uznanie, przyczynił się w wysokim stopniu do załagodzenia sporu, który zwłaszcza dawniej toczył się między zwolennikami estetyki treści i wyznawcami estetyki formalistycznej².

4. Fechner nie używa wyrazów „treść” i „forma”, lecz mówi o bezpośrednich i skojarzonych warunkach czyli czynnikach piękna i upodobania estetycznego. Co zaś należy rozumieć przez owe czynniki bezpośrednie i skojarzone, wyjaśnia za pomocą następującego przykładu. „Pomarańcza” mówi „jest może najpiękniejszym lub — jeśli ktoś upatruje w użyciu wyrazu „piękny” przesadę — najpoważniejszym dla oka owocem... Na czym tedy polega ten jej urok? Każdemu nasuwa się oczywiście w pierwszym rzędzie na myśl piękna i czysta jej barwa złocista oraz formne zaokrąglenie. Są to niezawodnie ważne czynniki, a niejeden mógłby sądzić, że one w zupełności tłumaczą upodobanie, jakie znajdujemy w widoku pomarańczy... Ale zastanówmy się cokolwiek, czy cały urok tego owocu tkwi rzeczywiście w jego pięknej barwie złocistej i w jego zaokrąglonym kształcie. Ja twierdzę, że tak nie jest. Dlaczego bowiem nie podoba nam się pomalowana na żółto kula drewniana na równi z pomarańczą, jeżeli wiemy, że ona jest kulą drewnianą, a nie pomarańczą?... Nie można tego wytłumaczyć wyższością estetyczną samej barwy i samego kształtu pomarańczy; w tym względzie bowiem oba przedmioty stoją na równi, a kula drewniana może nawet pomarańczę przewyższać. Wyższość pomarańczy może polegać jedynie na tym, że widzimy w niej właśnie

pomarańczę, a nie kulę drewnianą; że z barwą i kształtem pomarańczy wiąże się całe jej znaczenie. Znaczenie to tkwi niezawodnie po części w barwie i kształcie owocu ale nie tylko w barwie i w kształcie, lecz we wszystkim, czym pomarańcza jest i co ona przedstawia, zwłaszcza z względu na nas samych. Zmysły nasze spostrzegają tylko kształt i barwę; ale pamięć nasza dodaje jeszcze wiel innych rzeczy, złączonych w pewnym ogólnym wrażeniu, które łączą się z wrażeniem zmysłowym, wzbogacają i zabarwiają je; można by to nazwać barwą duchową przyłączającą się do barwy zmysłowej, albo też *wrażeniem skojarzonym*, które łączy się z wrażeniem pierwotnym czyli bezpośrednim. Oto przyczyna, dla której lepiej nam się podoba pomarańcza aniżeli żółta kula drewniana. Czyż bowiem ktoś, co widzi pomarańczę, widzi w niej istotnie jedynie przedmiot okrągły i żółty? Zmysłem wzroku tak; okiem ducha natomiast widzi w niej rzecz o przyjemnym zapachu, orzeźwiający smak, rosnącą na pięknym drzewie, w pięknym kraju pod ciepłym niebem. Można by powiedzieć, że widzi w niej całe Włochy, ów kraj, za którym wszyscy odczuwamy rzewną tęsknotę. Wszystkie te wspomnienia składają się na ową barwę duchową, która barwę zmysłową uwydatnia i upiększa. Kto zaś widzi żółtą kulę drewnianą, ten w tym przedmiocie widzi jedynie kawałek drewna, które tokarz utoczył, a lakiernik pokrył pokostem. W obu wypadkach wrażenie, pochodzące z pamięci, kojarzy się tak bezpośrednio^{***} ze spostrzeżeniem, zlewa się z nim tak zupełnie, wpływa na nie tak silnie, jak gdyby ono samo było treścią spostrzeżenia. Dlatego jesteśmy też skłonni upatrywać w tym wrażeniu skojarzonym rzeczywiście coś, co tkwi w spostrzeżeniu zmysłowym, i tylko za pomocą porównań w rodzaju tu przytoczonego przekonywamy się, że tak nie jest³.

[5.] Pozwolę sobie przytoczyć jeszcze drugi przykład Fehnera, w którym m.in. mowa [jest] o Polkach.

„Dlaczego podoba nam się u osoby młodej lepiej twarz rumiana aniżeli blada? Czy dlatego, że sama już barwa czerwona jest piękna i posiada pewien urok? Po części

9. Wśród lwowskich uczniów (1925).
 Siedzą od lewej:
 Joachim Knossow,
 Eugenia Ginsberzanka,
 Roman Ingarden,
 Kazimierz Ajdukiewicz,
 Kazimierz Twardowski,
 Józefina Mehlbergowa,
 Maria Kokoszyńska-
 Lutmanowa;
 stoją od lewej:
 Jerzy Kirchner (?),
 Seweryna Łuszczewska-
 Romahnowa,
 Izydora Dąbbska, Maria
 Łędrzejska, Mieczysław
 Tretter (?), Halina
 Słoniewska,
 Adam Bardecki (?),
 Walter Auerbach,
 Henryk Mehlberg
 [atrybucje moje, III].
 Archiwum PTF
 w Warszawie.



tak niezawodnie jest. Świeża barwa czerwona jest dla oka niewątpliwie przyjemniejsza od barwy szarej. Zapytuje jednak, dlaczego w takim razie ta sama barwa nam się nie podoba w równej mierze, gdy nie widzimy jej na licach, lecz na nosie lub na rękach? Wszak tutaj ona nam się stanowczo nie podoba. W tych tedy wypadkach widocznie jakiś czynnik niemiły stłumia przyjemne wrażenie, przywiązane zazwyczaj do barwy czerwonej. Jak to wytłumaczyć? Odpowiedź nie jest trudna. Lica rumiane wskazują na młodość, zdrowie, radość, ożywienie; nos czerwony natomiast przypomina opilstwo i wynikające stąd choroby; ręka czerwona przypomina nam pranie i inne ciężkie roboty; są to rzeczy, których ani mieć, ani czynić nie pragniemy; nie chcemy też, by nam je coś przypominało. Gdyby — na odwrót — nos czerwony i blade lica uchodziły za znak zdrowia i wstrzemięźliwości, a nos blade a lica rumiane za dowód braku tych przymiotów, kierunek naszego upodobania byłby niezawodnie także odwrotny. Mieszkańki Ameryki Północnej i Polki wołać rzeczywiście lica blade aniżeli rumiane, i usiłują nawet kosztem zdrowia nadać swej cerze błądź, pijąc ocet lub używając innych środków. Czy czynią tak dlatego, że im się błądź jako taka lepiej podoba od rumieńca? Bynajmniej, lecz przywykły w bladej cerze upatrywać znak delikatnej konstytucji, wyższego wykształcenia i stanowiska społecznego, w cerze rumianej natomiast dowód zdrowia właściwego wieśniakom⁴.

[6.] Na tym i jeszcze wielu innych przykładach objaśnia Fechner różnicę między bezpośrednim i skojarzonym czynnikiem wrażenia, po czym wyraża wzajemny ich stosunek w prawie, które nazwał estetycznym prawem kojarzenia (*ästhetisches Assoziationsprinzip*). Prawo to brzmi: „W miarę, jak nam się podoba lub nie podoba to, co sobie spostrzegając pewną rzecz przypominamy, pamięć wpływa dodatnio lub ujemnie na estetyczne wrażenie, wywołane daną rzeczą; ów czynnik pamięciowy (skojarzony) może być zgodny lub niezgodny z innymi czynnikami pamięciowymi albo też z bezpośrednim wrażeniem rzeczy⁵”.

[7.] Zatrzymałem się cokolwiek dłużej na tym prawie i na objaśniających je przykładach, ponieważ sposób, którym Fechner dochodzi do tej zasady, jest wielce znamienity dla metody jego badań estetycznych. Fechner nie dedukuje praw estetycznych z pewnych ogólnych zasad metafizycznych lub etycznych, jak to przed nim czyniono, lecz zestawia liczne przykłady, tyżące się estetycznego upodobania i nieupodobania, rozbiera je i na podstawie takiej analizy psychologicznej faktów danych w doświadczeniu formułuje ogólne prawa, którym fakty te podlegają. Postępując w ten sposób, zdaje sobie jasno sprawę z tego, że obrał drogę wręcz przeciwną tej, którą kroczyli jego poprzednicy; sam też przeciwieństwo to zaznacza, nazywając swe badania „estetyką od dołu” (*Aesthetik von unten*), podczas gdy estetykę dawniejszą uważa za „estetykę od góry” (*Aesthetik von oben*). Przez estetykę od dołu rozumie on estetykę opartą na szerokiej podstawie empirycznej, wyszukującą swe twierdzenia drogą indukcji z analizy faktów i dochodzącą tym sposobem do praw i zasad coraz ogólniejszych. Estetyka z góry zaś jest wszelką estetyką, która przyjmuje z góry pewne zasady ogólne i z nich wyprowadza szczegółowe prawa i prawidła estetyczne⁶. Krótko mówiąc estetyka od dołu jest nauką indukcyjną i empiryczną, opartą na doświadczeniu, podczas gdy estetyka od góry była nauką dedukcyjną i spekulatywną, opartą na zależnościach oderwanych treści nieraz bardzo wątpliwej.

Ale nauki empiryczne zwykle nie poprzestają na zbieraniu i analizowaniu spostrzeżeń, lecz usiłują w miarę możliwości także rozszerzyć zakres faktów za pomocą eksperymentu. Nie wszystkie nauki empiryczne są w tym szczęśliwym położeniu, żeby mogły eksperymentować. Np. astronomia jest skazana na bierną niejako obserwację zjawisk, których nie może ani sztucznie wywołać, ani też dowolnie modyfikować. Fizyka natomiast lub chemia posługuje się niemal na każdym kroku eksperymentem, wywołując i zmieniając dowolnie zjawiska, które pragnie obserwować. Otóż Fechner nie tylko stworzył *estetykę em-*

piryczną, lecz wskazał jej także drogę eksperymentu, dając tym sposobem początek *estetyce eksperymentalnej*.

[8.] W jaki sposób Fechner zastosował metodę eksperymentalną do badań estetycznych, zrozumiemy najlepiej, gdy sobie uprzytomnimy zagadnienia, które pragnął za pomocą eksperymentu rozstrzygnąć.

Zagadnienia te dotyczą pewnej grupy czynników bezpośrednich upodobania estetycznego, które obejmujemy wspólną nazwą *proporcjonalności*. Przez proporcjonalność rozumiemy pewien stosunek ilościowy, w którym części danego przedmiotu pozostają do siebie lub do całości. Mówimy np. o nieproporcjonalnie wielkiej głowie, jeżeli wymiary głowy są za wielkie w stosunku do rozmiarów innych części ciała; mówimy o nieproporcjonalnie długim prostokącie, jeżeli jego wymiary poziome są za wielkie w stosunku do jego rozmiarów pionowych; mówimy o nieproporcjonalnie wielkiej szafie, jeżeli rozważamy ją jak część pokoju, w którym jest ustawiona, i znajdujemy, że rozmiary szafy są za wielkie w stosunku do innych sprzętów i do całego pokoju itp. Proporcjonalnością zajmowali się już w starożytności architekci, malarze i rzeźbiarze; im wszystkim chodziło bowiem o to, ażeby w stworzonych przez nich dziełach sztuki rozmiary części i całości pozostawały ze sobą w zgodzie.

Starano się tedy określić najodpowiedniejszy pod względem estetycznym stosunek wzajemny szerokości, długości i wysokości świątyń, średnicy i wysokości kolumn, rozmiarów tułowia, głowy, szyi, nóg, rąk, jak też poszczególnych ich części. Tym sposobem powstawały liczne „kanony piękności”. Formułowali je nie tylko artyści starożytni, lecz także architekci, malarze i rzeźbiarze epoki odrodzenia i czasów nowożytnych. Ale obok artystów zajęli się kanonami także estetycy, a każdy z nich uważał wykryty przez siebie kanon za najdokładniejszy wyraz istotnego piękna.

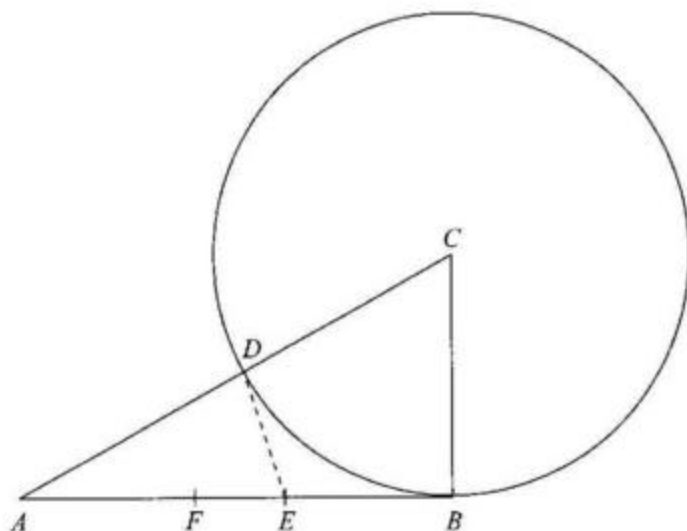
[9.] Bardzo pouczające jest w tej mierze zestawienie licznych kanonów starożytnych i nowożytnych, podane przez Adolfa Zeisinga (um. 1876****). Ale Zeising nie poprzestał na wyliczeniu kanonów cudzych; i on pokusił się o sformułowanie własnego kanonu piękności, i dowodzi, że kanon ten jest ważny nie tylko dla proporcji ciała ludzkiego, lecz dla wszystkich w ogóle twórców sztuki i przyrody, które nam się słusznie podobają. Ponieważ właśnie kanon ten naprowadził *Fechnera* na myśl zastosowania metody eksperymentalnej w estetyce w celu sprawdzenia dotyczących twierdzeń Zeisinga, przeto musimy się z nim zapoznać.

[10.] Zeising wyprowadza swój kanon w drodze dedukcji i abstrakcyjnego rozumowania z samego pojęcia proporcjonalności. Przez proporcjonalność, mówi wspomniany estetyk, rozumiano zawsze „zgodność stosunków zachodzących między daną całością a jej częściami”. Ale to ogólnikowe określenie proporcjonalności jest bez znaczenia, ponieważ nie prowadzi do praktycznego zastosowania. Trzeba zatem szukać ściślejzego sformułowania. Ponieważ o proporcjonalności mówimy tylko tam, gdzie pewna całość jest podzielona na części nierówne, przeto najprostszymi przykładami proporcjonalności będą wypadki, gdzie całość rozpada się na dwie części nierówne. Lecz i wtedy ilość różnych stosunków, które mogą zachodzić między częścią mniejszą a większą, jest nieskończenie wielka; a ponieważ nie każdy z tych stosunków w równej mierze nam się podoba, przeto trzeba sobie zadać pytanie, który z tych stosunków wzbudza największe upodobanie. Otóż stosunki, które powstają wskutek podziału całości na dwie nierówne części, są trojaki: (a) stosunek między częścią mniejszą a większą; (b) stosunek między częścią większą a całością; (c) stosunek między częścią mniejszą a całością. Wedle przyjętego przez Zeisinga określenia proporcjonalność polega na zgodności stosunków, zachodzących między całością a jej częściami. Jest jednak rzeczą widoczną, że stosunki wyliczone pod (b) i (c) nie mogą być ze sobą zgodne, ponieważ stosunek między częścią większą i całością musi z natury rzeczy być odmienny od

stosunku między częścią mniejszą i całością. Jeżeli więc w ogóle ma istnieć zgodność stosunków, zachodzących między całością i jej częściami, może ona dotyczyć jedynie stosunków wyliczonych pod (a) i (b). A zgodność będzie zupełna, jeżeli stosunki te będą sobie równe, to znaczy, jeżeli stosunek między częścią mniejszą a większą będzie równy stosunkowi między częścią większą a całością. Tak się przedstawia ściśle sformułowanie „zgodności stosunków, zachodzących między całością a jej częściami”; a zawiera ono zarazem kanon istotnie proporcjonalnego a zarazem i estetycznie najodpowiedniejszego podziału. Kanon ten brzmi: „Jeżeli pewna całość, rozpadająca się na dwie nierówne części, ma wywołać wrażenie piękna w kierunku swej formy, wtedy część mniejsza musi się mieć do większej, jak część większa do całości”⁸.

[11.] Że całość można rzeczywiście w ten sposób podzielić na dwie części nierówne, aby część mniejsza pozostawała w tym samym stosunku do większej, w jakim pozostaje większa część do całości, o tym wiedzieli już matematycy starożytni, którzy podział taki nazwali „złotym” (*sectio aurea*) prawdopodobnie dla ciekawych własności matematycznych stosunków wynikających z takiego podziału⁹. Chcąc sobie podział złoty uzmysłwić, można go łatwo przeprowadzić np. na prostej linii.

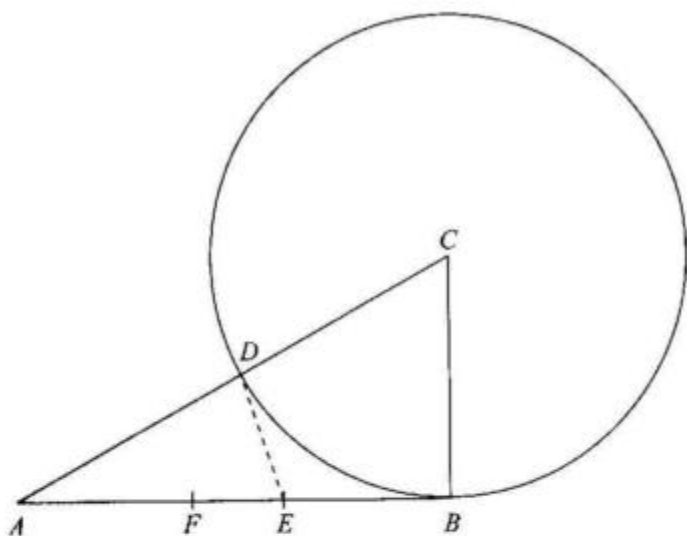
Aby mianowicie podzielić linię *AB* jakiegokolwiek długości na dwie części nierówne, które by odpowiadały proporcji złotego podziału czyli tzw. proporcji ciągłej, wystawiamy w jednym z jej końców, np. w *B* linię do niej prostopadłą *BC*, długą na połowę linii *AB*, zakreślamy około *C* promieniem *CB* koło i łączymy środek koła *C* z końcem *A* linii pierwotnie danej. Linia łącząca *A* i *C* przecina obwód koła w punkcie, który oznaczmy przez *D*. Odległość *AD* równa się większej części linii *AB*, podzielonej według proporcji ciągłej; odmierzamy więc na *AB* odcinek równający się *AD*, i otrzymujemy podział złoty linii *AB*, taki że:



$$BE : AE = AE : AB.$$

Jeżeli chcemy teraz podzielić linię *AE* wedle tej samej proporcji, wystarczy odmierzyć na niej odcinek *DE*, a utworzone tym sposobem części *AF* i *EF* czynią zadość warunkom podziału złotego. Okazuje się stąd, że można pewną całość podzielić w różne sposoby na bardzo liczne nierówne części, których wymiary będą zawsze odpowiadały prawom proporcji ciągłej.

[12.] W tej proporcji ciągłej upatruje tedy Zeising zasadnicze prawo estetyczne, któremu podlegają czynniki bezpośrednie czyli, jak on je nazywa, formalne — wszelkiego piękna. Przedmiot każdy jest tym piękniejszy, im dokładniej uwydatnia w sobie złoty podział. Za pomocą bardzo obfitego materiału Zeising usiłuje wykazać, iż twory sztuki i przyrody, które wzbudzają w nas najwyższe zadowolenie estetyczne, w istocie odpowiadają proporcji ciągłej. W tym celu dokonywał szczegółowych pomiarów na najpiękniejszych posągach i obrazach; porównywał rozmiary gmachów, sławnych w dziejach sztuki, mierzył kryształły itp., a wszystkie te pomiary utwierdziły w nim przekonanie,



$$BE : AE = AE : AB.$$

Jeżeli chcemy teraz podzielić linię AE wedle tej samej proporcji, wystarczy odmierzyć na niej odcinek DE , a utworzone tym sposobem części AF i EF czynią zadość warunkom podziału złotego. Okazuje się stąd, że można pewną całość podzielić w różne sposoby na bardzo liczne nierówne części, których wymiary będą zawsze odpowiadały prawom proporcji ciągłej.

[12.] W tej proporcji ciągłej upatruje tedy Zeising zasadnicze prawo estetyczne, któremu podlegają czynniki bezpośrednio czyli, jak on je nazywa, formalne — wszelkiego piękna. Przedmiot każdy jest tym piękniejszy, im dokładniej uwydatnia w sobie złoty podział. Za pomocą bardzo obfitego materiału Zeising usiłuje wykazać, iż twory sztuki i przyrody, które wzbudzają w nas najwyższe zadowolenie estetyczne, w istocie odpowiadają proporcji ciągłej. W tym celu dokonywał szczegółowych pomiarów na najpiękniejszych posagach i obrazach; porównywał rozmiary gmachów, sławnych w dziejach sztuki, mierzył kryształy itp., a wszystkie te pomiary utwierdziły w nim przekonanie,

że udało mu się rzeczywiście wykryć zasadniczy warunek pięknej formy.

Np. w zastosowaniu do ciała ludzkiego rzecz przedstawia się w sposób następujący. Biorąc całą długość (wysokość) ciała ludzkiego i dzieląc ją wedle proporcji ciągłej w ten sposób, iżby część mniejsza leżała wyżej, a część większa niżej, otrzymamy podział ciała na część górną i dolną, które stykają się na wysokości pępka. Część górną ciała (od wierzchołka głowy do pępka) ma się do części dolnej (od pępka do stopy), jak ta część dolna do całej długości ciała. Część górną i dolną ciała rozpadają się znowu wyraźnie na dwie części; podział górnej części jest zaznaczony szyją, dolnej kolanami. Podziały te odpowiadają na klasycznych posagach tak samo podziałowi złotemu, jak pierwszy główny podział całej wysokości. Część bowiem od wierzchołka głowy do środka szyi ma się do części sięgającej od środka szyi do pępka, jak ta właśnie odległość do górnej części ciała w ogóle; a odległość od stopy do kolan ma się tak do części sięgającej od kolana do pępka, jak ta właśnie część do dolnej części ciała w ogóle itd.¹⁰

[13.] Wywody Zeisinga o podziale złotym stały się dla Fechnera bodźcem do zastosowania eksperymentu w badaniach estetycznych¹¹. Uderzyły go bowiem dwie okoliczności. Po pierwsze wydało mu się dziwne, że nie zwrócono już przedtem uwagi na estetyczne znaczenie złotego podziału, skoro podział ten był od dawna znany, bo wedle Zeisinga dominuje we wszystkich dla oka miłych twórcach przyrody i sztuki. Po drugie wiedział Fechner dobrze, że inni autorowie upatrywali prawo zasadnicze piękności formalnej w innych proporcjach, i że również byli przekonani, że zalecane przez nich kanony są w arcydziełach sztuki urzeczywistnione. Postanowił tedy Fechner zbadać dokładnie całą sprawę i szukać ścisłej odpowiedzi na pytanie: Jaki stosunek okazują poszczególne wymiary przedmiotów, które nam się najwięcej lub najmniej podobają? Nie mogąc oczywiście mierzyć samej intensywności upodobania lub^{****} nieupodobania, obrał drogę inną, rozumując w następujący sposób: Jeżeli pewien stosunek

10. Gabinet
prywatny Kazimierza
Twardowskiego: ściana
północna (ok. 1935).
Ze zbiorów Prof. Jana
Darlewskiego.



szy”; można kazać postawić kropkę nad *i* w tej wysokości nad literą, która się wydaje najodpowiedniejsza itp.

(c) *Metoda zastosowania*. Bada się stosunki ilościowe najprostszych przedmiotów, służących do potocznego użytku, przy czym trzeba się ograniczać do przedmiotów, których stosunki ilościowe zależą jedynie od względów estetycznych, a nie wynikają z przeznaczenia i specjalnego celu przedmiotu. Można więc w ten sposób mierzyć bilety wizytowe, format książek, papierów listowych itd.

[15.] Przeprowadzając badania wedle powyższych metod, otrzymuje się dane, które pozwalają oznaczyć stosunki wzbudzające najżywsze upodobanie. Ponieważ Fechner pragnął przede wszystkim sprawdzić twierdzenie^{*****} Zeisinga, przeto usiłował stwierdzić, czy rzeczywiście stosunek odpowiadający złotemu podziałowi najwięcej ze wszystkich się podoba. Sam sposób postępowania objaśnia Fechner na następującym przykładzie.

Przedłożono wielkiej ilości osób dziesięć prostokątów z białego kartonu o równej powierzchni ($= 80 \text{ mm}^2$), ale różnej wysokości i szerokości. Jeden z tych prostokątów był kwadratem, w innym stosunek wysokości do szerokości odpowiadał złotemu podziałowi (to znaczy, że bok krótszy miał się do dłuższego, jak dłuższy do sumy obu boków). Zapytano się każdą osobę, który prostokąt jej się podoba najlepiej, który najmniej. Odpowiedzi zestawiono w następującej tabliczce, w której *S* wyraża stosunek szerokości do wysokości poszczególnych prostokątów, pod *A* zapisane są odpowiedzi (*m* — mężczyzn, *k* — kobiet), wskazujące, które prostokąty podobały się najlepiej, pod *B* odpowiedzi (mężczyzn i kobiet) wskazujące, które prostokąty najmniej się podobały. Pod % wyrażone są w porządku ilości odpowiedzi, odpowiadające poszczególnym prostokątom.

(Ułamki w rubrykach *A* i *B* pochodzą stąd, że odpowiedzi niestanowcze, wahające się pomiędzy dwoma lub trzema prostokątami, zapisywano dwa razy jako 0,5 lub trzy razy

szy”; można kazać postawić kropkę nad *i* w tej wysokości nad literą, która się wydaje najodpowiedniejsza itp.

(c) *Metoda zastosowania.* Bada się stosunki ilościowe najprostszych przedmiotów, służących do potocznego użytku, przy czym trzeba się ograniczać do przedmiotów, których stosunki ilościowe zależą jedynie od względów estetycznych, a nie wynikają z przeznaczenia i specjalnego celu przedmiotu. Można więc w ten sposób mierzyć bilety wizytowe, format książek, papierów listowych itd.

[15.] Przeprowadzając badania wedle powyższych metod, otrzymuje się dane, które pozwalają oznaczyć stosunki wzbudzające najżywsze upodobanie. Ponieważ Fechner pragnął przede wszystkim sprawdzić twierdzenie Zeisinga, przeto usiłował stwierdzić, czy rzeczywiście stosunek odpowiadający złotemu podziałowi najwięcej ze wszystkich się podoba. Sam sposób postępowania objaśnia Fechner na następującym przykładzie.

Przedłożono wielkiej ilości osób dziesięć prostokątów z białego kartonu o równej powierzchni (= 80 mm²), ale różnej wysokości i szerokości. Jeden z tych prostokątów był kwadratem, w innym stosunek wysokości do szerokości odpowiadał złotemu podziałowi (to znaczy, że bok krótszy miał się do dłuższego, jak dłuższy do sumy obu boków). Zapytano się każdą osobę, który prostokąt jej się podoba najlepiej, który najmniej. Odpowiedzi zestawiono w następującej tabliczce, w której *S* wyraża stosunek szerokości do wysokości poszczególnych prostokątów, pod *A* zapisane są odpowiedzi (*m* — mężczyzn, *k* — kobiet), wskazujące, które prostokąty podobały się najlepiej, pod *B* odpowiedzi (mężczyzn i kobiet) wskazujące, które prostokąty najmniej się podobały. Pod % wyrażone są w porządku ilości odpowiedzi, odpowiadające poszczególnym prostokątom.

(Ułamki w rubrykach *A* i *B* pochodzą stąd, że odpowiedzi niestanowcze, wahające się pomiędzy dwoma lub trzema prostokątami, zapisywano dwa razy jako 0,5 lub trzy razy

	S	A		B		% (A)	
		m	k	m	k	m	K
1	1:1	6,25	4,0	30,67	31,5	2,74	7,36
2	6:5	0,5	0,33	28,8	19,5	0,22	0,27
3	5:4	7,0	0,0	14,5	8,5	7,07	0,00
4	4:3	4,5	4,0	5,0	1,0	1,97	3,36
5	29:20	13,33	13,5	2,0	1,0	5,85	11,35
6	3:2	50,96	20,5	1,0	0,0	22,33	17,22
7	34:21	78,66	42,65	0,0	0,0	34,50	35,83
8	27:13	49,33	20,21	1,0	1,0	21,64	16,99
9	2:1	14,25	11,63	3,93	2,25	6,25	9,94
10	5:2	3,25	2,0	57,21	30,25	1,43	1,68
	228,00	119,00	150,00	95,00	100,00	100,00	100,00

jako 0,33 przy dotyczących [tu: odpowiednich] prostokątach, tak iż ostatecznie na każdą osobę wypadła jedna cała odpowiedź w rubryce *A* i w rubryce *B*.)

Z pobieżnego choćby przeglądu powyższej tabliczki wynika, że w istocie prostokąty tym lepiej się podobają, im więcej stosunek ich szerokości i wysokości jest zbliżony do stosunku złotego podziału, i że prostokąty tym mniej się podobają, im więcej od stosunku złotego podziału oddalają. Podziałowi złotemu odpowiada mianowicie stosunek boków prostokąta 34:21, a prostokąt o tym właśnie stosunku podobał się największej ilości osób; nikt zaś o tym prostokącie nie twierdził, że mu się najmniej ze

Z estetyki muzycznej

1. Teoria muzyki i estetyka

Wszystkie umiejętności [dzielią się] na teoretyczne i praktyczne. Każda [jest] systemem wiadomości uzasadnionych, należycie uporządkowanych, stanowiących pewną całość. [Istnieje] czynnik jednoczący w teoretycznych i w praktycznych umiejętnościach. Tam [jest to] pokrewieństwo przedmiotów [...], tu wspólny cel (nauka kompozycji muzycznej [...]) — wiadomości z [...] estetyki [...]. [...] Nauki teoretyczne zajmują się tym, co jest i skąd się [to] wzięło; praktyczne tym, co ma być (cel) i jak go urzeczywistnić. Tamte formułują prawa, te prawidła (normy). Tamtych celem [jest] wiedza, tych działanie. Każda z nich [ma] dwie części: (A) teoretyczne: (1) [część] opisowa, (2) genetyczna; (B) praktyczne: (1) [część] teoretyczna, (2) techniczna (przykład z nauki kompozycji) [...]. Stąd nazwa nauk teoretyczno-praktycznych, w przeciwieństwie do czysto teoretycznych.

Etyka (1901?), Toruń 1994, Adam Marszałek, s. 25.

Jakżeby inaczej wyglądały prace tytułu «etyków» i «estetyków», gdyby z gruntownego studium logiki byli wynieśli dokładną znajomość warunków stosowania metody apriorycznej i poczucie potrzeby ścisłego określania pojęć, a ze studium psychologii wyczerpujące wiadomości o prawach, rządzących życiem psychicznym i o tych zwłaszcza jego faktach, które leżą na pograniczu między psychologią a uprawianymi przez nich naukami.

„Jak studiować filozofię?” (1910).

[W:] *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927, Księgarnia SA „Książnica-Atlas” TNSW, s. 174.

2. Wyobrażenia

Wystarczy jakiś «katechizm» instrumentacji, by poznać mniej więcej przypadającą każdemu instrumentowi muzycznemu w orkiestrze rolę. Ale nikt się nie nauczył in-

strumentować utworu muzycznego z lektury choćby najważniejszej takiego katechizmu.

„Jak studiować filozofię?” (1910).
[W:] *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927,
Księgarnia SA „Książnica-Atlas” TNSW, s. 175.

Zdolność do wyobrażania sobie przedmiotów nigdy nie spostrzeganych nazywa się fantazją. [...] Żywa wyobraźnia jest niezbędnym warunkiem artysty. Ma jednak fantazja swe granice. Są bowiem rzeczy, których sobie żadną miarą wyobrazić nie możemy.

„Życie umysłowe człowieka [Program wykładu]” (1899).
[W:] *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927,
Księgarnia SA „Książnica-Atlas” TNSW, s. 431.

3. Wrażenia i wyobrażenia muzyczne

Wyobrażenia spostrzegawcze [...] to] wyobrażenia, powstające w nas w chwili, gdy przedmiot ich spostrzegamy. [...] Gdy słyszymy melodię, huk, zgrzyt, mamy wyobrażenie spostrzegawcze melodii, huku, zgrzytu itp. [...] Wyobrażenia odtwórcze [...] zawdzięczamy [...] pamięci; są one jakby odtworzeniem, kopią dawniejszych naszych wyobrażeń spostrzegawczych. Mamy więc wyobrażenie odtwórcze [...] melodii, gdy przedstawiamy sobie z pamięci [...] melodię, niegdyś słyszana itp.

Zasadnicze pojęcia dydaktyki i logiki, Lwów 1901,
Towarzystwo Pedagogiczne, s. 61–62.

Bez odtworzonych wrażeń [...] [pewnego rodzaju] wyobrażenia nie mogłyby istnieć. Zdaje mi się jednak, że odtwarzanie wrażeń nie stanowi jeszcze istoty wyobrażeń; często bowiem wyobrażamy sobie przedmioty nie odtwarzając wcale tych wrażeń, których doznawaliśmy spostrzegając owe przedmioty. Wiadomo np., że pamięć dźwięków bywa bezwzględna albo względna. Pierwszą posiada, kto umie zapamiętać sobie jakość (wysokość) każdego dźwięku, Człowiek, obdarzony taką pamięcią, słysząc jakikolwiek dźwięk oznaczy jego wysokość. Kto nie posiada bezwzględnej pamięci dźwięków, nie pozna też wysokości dźwięków, które słyszy, gdyż nie umie jej

sobie zapamiętać. Natomiast posiadając pamięć względną, doskonale może zachować w pamięci stosunki zachodzące między dźwiękami co do ich wysokości; może więc zapamiętać i rozróżnić interwały, melodie, harmonie. Gdy każemy człowiekowi o bezwzględnej pamięci dźwięków zaśpiewać z pamięci pieśń, którą niegdyś słyszał, zaśpiewa ją, nie tylko wiernie oddając jej melodię, lecz także w tej samej tonacji, w której pieśń słyszał. Człowiek o względnej pamięci dźwięków zaśpiewa także ową pieśń, ale może uczyni to w tonacji o kwintę lub kwartę niższej albo wyższej.

Jeżeli zatem ktoś przypomina sobie melodię niegdyś słyszana, niezawodnie posiada wyobrażenie tej melodii, bez względu na to, czy przypomina ją sobie w tej samej tonacji, w której ją niegdyś słyszał, czy też w innej. A wyobrażając ją sobie o kilka tonów wyżej lub niżej, wcale przy tym nie «odtworza» w pamięci wrażeń, których doznawał słysząc melodię. Słyszał może melodię graną lub śpiewaną w C–dur, a z pamięci wyobraża ją sobie np. w G–dur; w tym wypadku więc wyobrażenie melodii istnieje, chociaż nie zostały odtworzone wrażenia doznane w chwili spostrzeżenia (słyszenia) melodii.

Wynika stąd niewątpliwie, że wyobrażenia nie mogą być uważane za odtworzone wrażenia, skoro mogą istnieć i w takich wypadkach, w których odnoszące się do nich wrażenia odtwarzane nie są.

Wyobrażenia i pojęcia, Lwów 1889,
Księgarnia H. Altenberg, s. 16–17.

4. Wyobrażenia muzyczne jako synteza wrażeń

Nieraz mówimy, że nie możemy uchwycić melodii w jakimś skomplikowanym utworze muzycznym. Słyszając taką niezrozumiałą dla nas kompozycję, odbieramy niezawodnie i te wrażenia słuchowe, które w połączeniu tworzą melodię; słyszymy je tak samo, jak ten, kto umie od razu «uchwycić» melodię. Mimo że wrażenia owe odbie-

bie, czym dźwięk jednych skrzypiec różni się od dźwięku innych skrzypiec [...]. Natomiast pamiętamy to, co przytoczone dźwięki [...] mają wspólnego, chociaż nie zdajemy sobie sprawy z tych wspólnych czynników, to znaczy: nie umiemy ich rozróżnić pośród innych, tworzących z nimi konkretną całość wyobrażenia.

Nie ulega wątpliwości, że przedstawiając sobie w powyżej opisany sposób dźwięk skrzypcowy [...] w ogóle, przedstawiamy go sobie konkretnie. Są to zatem wyobrażenia, mimo iż nie odnoszą się do żadnego indywidualnie oznaczonego przedmiotu, lecz obejmują bez różnicy większą ilość przedmiotów, pod pewnymi względami do siebie podobnych.

Nie można też odmówić takiemu przedstawianiu sobie przedmiotów poglądowości, choćby dlatego, że poglądowość i konkretność występują zawsze razem. Z osobna rozważana, poglądowość da się w zupełności pogodzić z takim przedstawieniem sobie przedmiotów, w którym występują wyraźnie tylko cechy wspólne, a osobnicze zostają mniej lub więcej pominięte. Poglądowe są bowiem wyobrażenia dlatego, że przedstawiamy sobie w nich przedmioty albo rzeczywiście na podstawie spostrzeżeń, albo przynajmniej tak, jak one by nam się ukazywały w wyobrażeniach spostrzegawczych lub odtwórczych, gdyby takie wyobrażenia były możebne lub dla nas dostępne. Ogólnikowość nie jest przeszkodą dla poglądowości, nawet kiedy właśnie dzięki niej cechy wspólne kilku przedmiotom zyskują w naszej świadomości przewagę kosztem cech osobniczych. Należy tylko pamiętać, że już w samych wyobrażeniach spostrzegawczych cechy pierwszego rodzaju mogą stanowczo przeważać nad cechami drugiego rodzaju i niejako je zagłuszać. Wracając do przytoczonego przykładu, pomyślmy, że słyszymy dźwięk skrzypiec. Wyobrażenie dźwięku zawiera niezawodnie szereg cech osobniczych, znamionujących właśnie dźwięk słyszany w pewnej chwili, w pewnym otoczeniu. Wsłuchani w ów dźwięk nie zdajemy sobie przecież sprawy z tych osobniczych cech miejscowych i czasowych. Ażeby uchwycić

cechy osobnicze jakiegoś dźwięku, trzeba być bardzo muzykalnym i doskonałym znawcą; tylko taki człowiek potrafi zauważyć, co w dźwięku pewnych skrzypiec jest osobliwego i rozpoznać słyszane raz już skrzypce pośród innych. Cechy osobnicze giną więc w naszej świadomości na korzyść cech wspólnych często już w samym wyobrażeniu spostrzegawczym, chociaż wyobrażenie spostrzegawcze niewątpliwie jest poglądowe.

Będąc konkretne i poglądowe, ogólnikowe wyobrażenie nie przestaje być prawdziwym wyobrażeniem, chociaż nawet uwydatnia wyraźnie i wyłącznie cechy wspólne kilku przedmiotom. W tym wypadku nie jest ono też jednostkowe, czyli szczegółowe, skoro nie odnosi się do jednego, ściśle oznaczonego przedmiotu, lecz do jakiegokolwiek przedmiotu, byleby tylko posiadał cechy w wyobrażeniu wyraźnie uwydatnione. Tego rodzaju wyobrażenia trzeba więc koniecznie uznawać za ogólne, w czym nie ma wcale *contradictio in adiecto*, jak sądzi Raciborski². Psychologia współczesna tak dalece oswoiła się z istnieniem wyobrażeń ogólnych, że wprowadziła na ich oznaczenie osobne terminy techniczne: *Allgemeinbilder*, *generic images*, *images génériques*³, w przeciwstawieniu do **pojęć ogólnych**: *Allgemeinbegriffe*, *general notions*, *notions (idées) générales*.

Ogólność wyobrażeń ma swoje źródło w ich ogólnikowości; ale nie wszystkie wyobrażenia dlatego, że są ogólnikowe, są tym samym ogólne. Przeciwnie: istnieją liczne wyobrażenia, które, jak wszystkie wyobrażenia, są ogólnikowe, ale mimo to są zarazem jednostkowe, czyli szczegółowe. Wypadek ten zachodzi ilekroć w wyobrażeniu występują wyraźnie cechy osobnicze wyobrażonego przedmiotu (np. indywidualne rysy pewnej twarzy). Dopiero kiedy cechy osobnicze uchodzą naszej uwadze, wyobrażenie staje się ogólne. Streszczając nasz wywód możemy wysnuć z niego następującą definicję: Wyobrażenia ogólne są wyobrażeniami, w których usuwają się spod uwagi wyobrażającego podmiotu cechy osobnicze wyobrazonego przedmiotu. [...] Ta cecha znamionowa **wyobrażeń** ogólnych nie jest bynajmniej cechą konieczną **pojęć** ogólnych,

co [...] [jest jeszcze jednym] dowodem, że obok pojęć ogólnych istnieją także wyobrażenia ogólne.

Skoro zakres nie jest u wszystkich wyobrażeń taki sam, nie można się nim posługiwać, gdy chodzi o scharakteryzowanie wyobrażeń. W tej mierze zadowolić się trzeba cechami konkretności, poglądowości i ogólnikowości. Wystarczają one w zupełności, aby oddzielić wyobrażenia od pojęć.

Wyobrażenia i pojęcia, Lwów 1889,
Księgarnia H. Altenberga, s. 53–57.

7. Upraszczenie myślenia o muzyce

Bardzo często dla uproszczenia myślenia [...] posługujemy się [...] [następującym] sposobem [...]. Mając szereg skojarzonych wyobrażeń pozwalamy roztoczyć się mu w umyśle naszym tylko wtedy, jeżeli zachodzi wyraźna tego potrzeba. W przeciwnym razie poprzestajemy na kilku pierwszych wyobrażeniach lub tylko na pierwszym wyobrażeniu, które tym sposobem staje się niejako symbolem całego szeregu. [...] Byliśmy np. ze znajomymi na przedstawieniu opery, z której zapamiętaliśmy sobie kilka arii. Wracając do domu porównujemy ze sobą niektóre arie i spieramy się, której porównujemy przed innymi pierwszeństwo. Ktoś z nas mówi: Mnie się najlepiej podobała ta aria, i nuci pierwszych kilka taktów lub tonów; inny twierdzi, że mu się podobała najlepiej inna aria, i również nuci jej początek. Zaden z rozmawiających nie uważa za potrzebne zanucić całą arię, tj. wywołać w sobie i w swoich towarzyszach cały szereg skojarzonych ze sobą wyobrażeń dźwięków, składających się na arię; ogranicza się do kilku pierwszych wyobrażeń szeregu, spodziewając się, że one mogą wywołać resztę skojarzonych z nimi wyobrażeń. [...] Jakiegokolwiek byśmy jeszcze przytoczyli przykłady, wszystkie stwierdzają, że umysł nasz tylko w razach wyraźnej potrzeby (gdy chcemy np. kogoś zapoznać z arią, kto jej nigdy nie słyszał [...]) wywołuje cały szereg skojarzonych ze sobą wyobrażeń; we wszystkich innych wy-

padkach zadowala się natomiast początkiem szeregu i posługuje się nim jako symbolem całego szeregu.

Wyobrażenia i pojęcia, Lwów 1889,
Księgarnia H. Altenberga, s. 89–90.

Wyobrażam sobie czas, potrzebny do odegrania *Z dymem pożarów* i czas potrzebny do odegrania gamy. Pierwsze wyobrażenie wymaga stanowczo więcej czasu. Ta trudność rozwiązuje się rozróżnieniem dwóch rodzajów przedstawień. Za pomocą *pojęcia* mogę w bardzo krótkim czasie przedstawić sobie długie czasy; tu czas przedstawienia od czasu przedstawionego jest niezależny.

„O błędach w myśleniu” (1900).

[W:] *Wybór pism psychologicznych i pedagogicznych*,
Warszawa 1992, WSiP, s. 179.

8. Czynności i wytwory muzyczne

Z dwu wyrazów zestawionych w [...] [parze] „śpiewać — śpiew” [...] pierwszy oznacza jakąś czynność [...]. To, co dzięki, wskutek jakiejś czynności, czyli przez tę czynność powstaje, nazwać można **wytworem** tej czynności. Można więc powiedzieć, że [...] śpiew [...] [jest] wytworem śpiewania [...]. [...] [Sa] dwa zasadnicze [rodzaje] czynności i wytworów:] czynności i wytwory **fizyczne** i [...] czynności i wytwory **psychiczne**. [...] Wśród czynności i wytworów fizycznych należy wyróżnić odrębny gatunek czynności i wytworów psychofizycznych. Psychofizyczną jest czynność fizyczna, jeżeli towarzyszy jej czynność psychiczna, wywierająca jakiś wpływ na przebieg czynności fizycznej, a tym samym na powstający dzięki niej wytwór; powstający zaś w ten sposób wytwór nazywa się także psychofizycznym. Należą tu czynności i wytwory, oznaczone wyrazami [...] „śpiewać — śpiew” [...]. [...]

O ile [...] rozróżnienie czynności i wytworu wymaga [...] [w wypadku np. śpiewania i śpiewu] osobnego uzasadnienia, w innych [wypadkach] samo się ono narzuca. [...] [Wytwory typu śpiewu jako wytworu śpiewania] można by nazwać wytworami nietrwałymi, tj. wytworami, któ-

re istnieją tylko tak długo, jak długo istnieje czynność, dzięki której powstają. [...] Śpiew [...] [istnieje] póki trwa czynność śpiewania [...]. [...] Ale obok nich istnieje rodzaj wytworów, które mogą trwać i zwykle trwają dłużej aniżeli czynności, dzięki którym powstają. [...] Możliwość trwania pewnych wytworów po dokonaniu czynności, dzięki którym powstają, polega na tym, że czynności te przechodzą na coś, czyli dokonywają się na czymś, co istnieje już przed rozpoczęciem czynności i istnieje też dalej po dokonaniu czynności, a co można najogólniej nazwać materialem czynności. [...] [Jeśli] chodzi o wytwory trwałe, powiedzieć można, że się one przedstawiają nie tyle jako zjawiska lub zdarzenia [jak jest w wypadku wytworów nietrwałych], lecz jako rzeczy⁴. [...]

W zakresie wytworów trwałych nie ma miejsca na wytwory psychiczne. [...] W zakresie czynności i wytworów trwałych można tedy mówić tylko o wytworach fizycznych, wyróżniając wśród nich jako osobny gatunek wytwory psychofizyczne. [...] [Te ostatnie są to takie wytwory, które] powstają dzięki czynności psychofizycznej, tj. dzięki takiej czynności fizycznej, której towarzyszy czynność psychiczna, wywierająca wpływ na przebieg czynności fizycznej i tym samym na powstający dzięki tej czynności wytwór. [...]

Ze względu na ten związek, zachodzący w takich razach między podpadającym pod zmysły wytworem psychofizycznym a nie podpadającym pod zmysły wytworem psychicznym, wytwór psychofizyczny staje się zewnętrznym **wyrazem** wytworu psychicznego. [...] Trwałe wytwory psychofizyczne nadają nietrwałym wytworom psychicznym pozory trwałości jako ich trwałe skutki i jako ich trwałe częściowe przyczyny [tj. częściowe przyczyny powstania nietrwałego wytworu psychicznego — takiego samego lub podobnego do wytworu pierwotnego]. To też wytwory psychiczne, złączone powyżej określonym stosunkiem z trwałymi wytworami psychofizycznymi, można nazwać wytworami **utrwalonymi** i zgodnie z tym można mówić o utrwalaniu wytworów nietrwałych. [...]

Utrwalając np. okrzyk na płycie gramofonowej, każemy czynności krzyczenia wytwarzającej okrzyk, więc wytwór nietrwały, równocześnie pośrednio wytwarzać wyżłobienia na płycie, więc wytwory trwałe. Te wytwory trwałe stają się tym samym przyczyną częściową, dzięki której może powstać wytwór nietrwały podobny do poprzedniego, tj. okrzyk oddany gramofonem, a tym sposobem okrzyk ów utrwalają.

W przytoczonym przykładzie ta sama czynność, która wytwarza wytwór nietrwały (okrzyk), wytwarza też pośrednio wytwory trwałe (wyżłobienia na płycie). Ale celem utrwalenia wytworów nietrwałych można się posługiwać wytworami trwałymi, do wytworzenia których trzeba czynności odrębnej. [...]

„O czynnościach i wytworach”,
[W:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego przez króla Jana Kazimierza r. 1661*,
Lwów 1912, Nakładem Uniwersytetu Lwowskiego,
t. II, s. 3, 6–7, 14–18, 29.

9. Przyczynowość w dziedzinie zjawisk muzycznych

Już Arystoteles zauważył, że człowiekowi nie wystarcza wiedzieć, że to lub owo istnieje w taki lub inny sposób, tylko że umysł ludzki pragnie wiedzieć, dlaczego w taki lub innych sposób to lub owo istnieje. Człowiek szuka zatem przyczyny każdego zjawiska. [...]

Ale nie tylko że badania dotyczące się wykrycia przyczyn mylą nas jako oparte na świadectwie zmysłów; inne tu jeszcze zachodzą trudności, polegające na tym, że nigdy prawie nie jesteśmy w stanie stworzyć takich warunków, aby w nich jedna tylko przyczyna i jeden tylko występował skutek. [...]

Inna trudność w odnajdywaniu przyczyn polega na tym, że jesteśmy skorzy do zamienienia przyczyn jakiegoś zjawiska z jego warunkami. I tak na przykład drganie struny itp. jest potrzebne do tego, abyśmy, wykluczając możli-

wość halucynacji, usłyszeli jakiś dźwięk, ale to nie wystarcza, albowiem trzeba jeszcze mieć odpowiednio ukształtowany organ zmysłowy, w tym razie ucho; i to jeszcze nie wystarcza, bo chociaż struna drga i istnieje ów organ słuchu, przecież człowiek dźwięku nie słyszy, jeżeli jest na przykład nieprzytomny. Co w tym przykładzie należy uważać za przyczynę, a co za warunek tylko, nie tak łatwo rozstrzygnąć, jak się niektórym zdaje. [...]

„Podstawy wiedzy ludzkiej” (przed 1915).
[W:] *Wybór pism psychologicznych i pedagogicznych*,
Warszawa 1992, WSiP, s. 308-309.

10. Muzyka a etyka

Stosunek [sztuki] do etyki [...] [jest] jedną z najzawilszych kwestii. [...] Tu [występuje] różnica między starożytną a nowożytną etyką. Dziś skrajne przeciwieństwo reprezentuje Tolstoj swymi wywodami o sztuce. [Trzeba] odróżnić [dwie kwestie]: (1) Czy każdy człowiek ma obowiązek dbania o wykształcenie estetyczne? (2) Czy sztuka ma znaczenie etyczne — ujemne, dodatnie — czy powinna mieć? Co się tyczy pierwszej kwestii, uważamy za pożądane wykształcenie estetyczne, ale nie [uważamy go] za obowiązek. Rzecz [jest tu] analogiczna jak z wykształceniem intelektualnym. Tu o zgodę łatwo. Nie [jest] tak z drugą kwestią, a dziś [jest ona] więcej niż kiedykolwiek aktualna. Tu można wykluczyć muzykę, architekturę (Platon co do muzyki miał inne zdanie); pozostaje rzeźba, malarstwo, poezja. Pytanie, jaki cel oraz jakimi środkami do tego celu zdążać. Tu często miesza się czynniki obce. Np. celem [czyni się] przedstawienie ideału etycznego. Wtedy poezja miłosna, obrazy rodzajowe, pejzaże i podobne rzeźby, nie mają racji bytu. A dalej: czy celem *Iliady* lub *Pana Tadeusza* jest przedstawienie ideałów etycznych?

To pomieszanie pochodzi stąd, że dzieła sztuki rzadko [sa] bez tendencji. Ale wiadomo, że to czynnik pozaetyczny, uprawniony do pewnego stopnia, ale nie decydujący. Dzieło o najzaciejszej tendencji może być lichym dziełem sztuki i na odwrót. Więc co [jest] zadaniem sztuki?

Wzbudzanie przyjemnych uczuć estetycznych. Jakie są uczucia estetyczne? Te, które zostają wywołane li tylko konkretnymi wyobrażeniami. [Oddziela ich] granica wobec uczuć zmysłowych. Ta[ka] definicja [jest] dobra dla muzyki, malarstwa, rzeźby, architektury — ale co z poezją? Czy tu tylko o rym i rytm chodzi? Tak dziś niektórzy twierdzą [...]. Wtedy poezja przez tyle wieków byłaby na fałszywych torach. Więc co? I tutaj chodzi o wyobrażenia, ale uczuć, pragnień i dążeń. To [jest] wyraźne w poezji dramatycznej i lirycznej. [...] Więc i tutaj definicja zadania sztuki jest trafna. Poza tymi uczuciami estetycznymi sztuka nie ma innego celu. Więc cóż etyka na to? Oczywiście — przynajmniej bezpośrednio — w grę nie wchodzi, gdyż przedmioty wywołujące uczucia przedstawione, których wyobrażenia wzbudzają uczucia estetyczne, mogą być jakiegokolwiek.

Ale czy [etyka w sztuce] może być całkowicie ignorowana? Zdaje się, że nie. Więc jaki [jest między nimi] stosunek? Rozstrzygnięcie [przychodzi] przez analogię do nauki. I ona bezpośrednio w grę nie wchodzi; fantazja artysty nie jest krępowana zdobyczami nauki. Ale i sztuka ma swą logikę: wewnętrzną konsekwencję logiczną. Gdyby tego nie było, maciłaby pojęcia logiczne. Odrzucalibyśmy ją.

Tak samo w etyce. Sztuka nie musi propagować przekonań etycznych, ale nie śmie ich macić. Inaczej nie ma równowagi między różnymi kierunkami życia umysłowego. Więc musi unikać wszystkiego, co by do takiego zamącenia mogło się przyczynić. Co zaś może macić, [to:] (1) osvajanie z myślą postępowania zdroźnego; (2) takie przedstawienie rzeczy, które sprzeciwia się psychologii etyki, np. szczęśliwość ludzi przewrotnych. Jest to mimowolne działanie dzieł sztuki, ale nie jest ono obojętne. Więc może sztuka przedstawiać rzeczy zdroźne etc., ale nie tak, by się w nich samych upodobanie wzbudzało. A do tego [istnieje] wielka skłonność, dzięki współdziałaniu uczuć estetycznych i etycznych.

Etyka (1901?), Toruń 1994, Adam Marszałek, s. 90-91.

11. Bezwzględność piękna

[Zachodzi] analogia między prawdziwym (słusznym) sądem a słusznym pożądaniami, upodobaniem. [Stąd —] «obiektywność» dobra i piękna.

„Teoria poznania” (1924–1925).
Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej t. 21 (1975), s. 268.

[Według subiektywistów] jak o tym mówimy, że nam dogadza, co pozostaje w zgodzie z naszymi pragnieniami, upodobaniami, z całym nastawieniem uczuciowym, i jak to, co nam dogadza, nazywamy miłym, przyjemnym, tak [według koherencyjnej teorii prawdy] to, co nam dogadza intelektualnie niejako, co odpowiada naszym już w nas istniejącym przekonaniom, co dostraja się do naszych sądów, jest prawdziwe.

„Teoria poznania” (1924–1925).
Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej t. 21 (1975), s. 272.

[Subiektywiści zwracają uwagę na to, że np.] zmysł estetyczny, poczucie piękna, jakie posiadają Chińczycy, upodobał sobie muzykę hałaśliwą bębnów i kotłów, będącą postrachem dla ucha europejskiego. Europejczyk zaś upatruje szczyt piękności muzycznej w dziełach Bacha lub Beethovena, Mascagniego lub Wagnera, Rossiniego lub Mozarta; i w Europie panuje pod tym względem wielka różnica zdań. [...] Gdy chodzi o piękność i brzydotę, ludzie wygłaszają sądy, opierając się na władzy umysłowej, nazywając ją w tym wypadku poczuciem piękna, zmysłem lub gustem estetycznym, a o tej samej rzeczy mawia Chińczyk, że jest ładna, a Europejczyk, że jest brzydka.

„Etyka wobec teorii ewolucji” (1895).
[W:] *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927,
Księgarnia SA „Książnica-Atlas” TNSW, s. 347.

Naród polski twórczością swoją na polu [...] sztuki zajmu-

je wśród innych narodów miejsce może poniekąd skromniejsze pod względem ilościowym, lecz wcale nie pośredniejsze pod względem jakościowym.

„Unarodowienie szkoły” (1905).
[W:] *Mowy i rozprawy*, Lwów 1912,
Nakładem Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, s. 143.

Z teorii i historii muzyki

[Gwiazdkami zaznaczone są hasła, które znalazły się w drugim wydaniu *Encyklopedii* z adnotacją, że zostały dodane przez redakcję, do której wchodzili wówczas Ludwik Finkel i Henryk Kopia (*), lub przez współpracowników (**). W związku z tym nie jest jasne, w jakim stopniu autorem ich był Kazimierz Twardowski.]

Akompaniament, towarzyszenie lub wtórowanie. Wyrazu tego używa się w muzyce, mówiąc na przykład: lud w kościele śpiewa z towarzyszeniem (akompaniamentem) organów. Można także śpiewać lub grać z akompaniamentem fortepianu lub orkiestry. Celem akompaniamentu jest uzupełnienie i lepsze uwydatnienie melodii (ob.) granej lub śpiewanej. Muzyka bez akompaniamentu nazywa się muzyką solową, albo krótko: **solo**.

Akord, kilka tonów lub głosów, brzmiących razem. Akordy są dwugłosowe, jeżeli składają się z dwóch tonów lub głosów; mogą też być trzygłosowe, czterogłosowe itd. (ob. Dysonans).

Akustyka znaczy nauka o głosie (ob. głos). **Akustyczną** nazywa się sala, jeśli w każdym jej miejscu słychać głos wyraźnie.

Altówka, instrument smyczkowy (ob. instrumenty muzyczne), bardzo do skrzypiec podobny i mało co od nich większy, tak że na pierwszy rzut oka trudno ją od nich odróżnić. Ma też 4 struny, ale tak nastrojone, iż najwyższy ton jest o 5 tonów niższy od najwyższego skrzypcowego. Gra się na altówce zupełnie tak, jak na skrzypcach (ob.).

Arfa (2) ob. Harfa.

Bach (2) Jan Sebastian żył w XVIII wieku i należy do największych muzyków na świecie.

Bakwart (Bekwark) Walenty, lutnista króla polskiego Zygmunta Augusta.

Bałałajka lub **bałabajka**, przyrząd muzyczny podobny do gitary, używany u ludu ukraińskiego i u cyganów, składa się z 2-4 strun, rozpiętych nad trójkątnym pudłem odbrzmiewającym. O bałabajce wspomina Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*.

Bandura, instrument muzyczny, podobny budową do skrzypiec, ale z dłuższą szyją i o strunach mosiężnych, na których się nie gra smyczkiem, lecz palcami. Bandura była instrumentem bardzo rozpowszechnionym wśród kozaków, którzy przy jej akompaniamencie (ob.) śpiewali swoje pieśni. Zwano takich grajków bandurzystami.

***Barcewicz** Stanisław, urodz. 1858 w Warszawie, sławny artysta-skrzypek, dyrektor orkiestry teatru warszawskiego.

Bard oznaczał u Celtów [...] śpiewaka i pieśniarza ludowego, nieuczzonego, jakby naszego lirnika. Celtowie czcili i poważali bardów jak kapłanów, bo oni jedni znali i śpiewali pieśni o dawnych czasach, z których naród uczył się kochać i szanować swoją przeszłość. [...] — Wyszyły też zbiory pieśni patriotycznych pod tytułem *Bard polski* podczas wojny Kościuszkowskiej i wojny narodowej w r. 1831.

***Barkarola** (2), pieśń gondolierów weneckich [...].

Batuta, krótka laseczka, nieraz bardzo ozdobna, którą posługuje się kierujący chórem lub orkiestra (ob.), dając znaki śpiewającym lub grającym.

Bayreuth ob. Wagner.

Beethoven Ludwik, znakomity muzyk XIX wieku, z pochodzenia Niemiec, ur. r. 1770, um. r. 1827. Napisał wiele dzieł muzycznych, które zachwycają i zachwycać będą ludzi wszystkich oświeconych narodów.

***Bellini** (2) Wincenty ur. na Sycylii 1802, umarł 1835, sławny kompozytor oper, z których u nas najbardziej znane *Lunatyczka* (1831) i *Norma* (1832). Opery jego odznaczają się uczuciowością i śpiewnością.

Bęben, instrument muzyczny, składający się z próżnego okrągłego pudła i rozpiętej po obu jego stronach skóry.

Gra się na bębnie uderzając pałeczkami w skórę. Bęben wydaje zawsze ten sam głos; melodii (ob.) zatem na nim wygrać nie można, natomiast nadaje się do zaznaczenia rytmu (ob.) i taktu (ob.), wskutek czego bywa używany w wojsku podczas marszów i do dawania sygnałów czyli znaków. **Bęben wielki**, tak samo zbudowany, jest znacznie większych rozmiarów. Służy jako instrument muzyczny, zwłaszcza w orkiestrach (ob.) wojskowych, w połączeniu z talerzykami mosiężnymi.

Bogarodzica, jedna z najstarszych nabożnych pieśni polskich, zaczynająca się słowami: „Bogarodzica dziewica”. Według podania miał tę pieśń ułożyć św. Wojciech, apostoł polski (zmarły 997 r.), ale nauka wykazała, że powstała ona dopiero w XIV wieku. Za dawnych czasów śpiewano „Bogarodziecę” w Polsce powszechnie i z wielkim nabożeństwem; dziś można ją słyszeć jeszcze przy grobie św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej.

Cantus (mów: kantus) znaczy po łacinie: śpiew. Stąd pochodzi *cantor* (mów: kantor), śpiewak, i *kantyczki* (ob.), książeczki do śpiewu.

Chopin (mów: Szopen) Fryderyk, największy muzyk polski, ur. r. 1809 w Żelazowej Woli pod Warszawą, um. r. 1849 w Paryżu. Ojciec jego, z rodu Francuz, przebywał jako nauczyciel od dawna w Polsce. Fryderyk grał po mistrzowsku na fortepianie i tworzył niezwykle piękne dzieła muzyczne, cenione przez wszystkie narody. Jego prześliczne mazurki i polonezy są zupełnie narodowe, polskie, a jakby w duszy naszej podслuchane przemawiają do nas rodzimą, szczerze polską melodią. — W Żelazowej Woli postawiono mu w r. 1894 pomnik.

Chorał, utwór muzyczny, przeznaczony do odśpiewania przez chór (ob.) o poważnym, religijnym nastroju. Chorałem jest na przykład pieśń, zaczynająca się od słów: „Z dymem pożarów” [...] [Kornela Ujejskiego].

13. Dyplom doktora
honoris causa
Uniwersytetu
Warszawskiego
(1929).
Archiwum PTF
w Warszawie.



SUMMIS AUSPICIIS
SERENISSIMAE REI PUBLICAE POLONORUM

NOS

GUSTAVUS PRZYCHOCKI

PHILOSOPHAE DOCTOR, PHILOLOGIAE CLASSICAE PROFESSOR, H. T. UNIVERSITATIS VARSOVIENSIS RECTOR MAGNIFICUS.

MARCELLUS HANDELSMAN

PHILOSOPHAE DOCTOR, HISTORIAE PROFESSOR, FACULTATIS LITTERARUM H. T. DECANUS.

VIRUM ILLUSTRISSIMUM

CASIMIRUM TWARDOWSKI

qui indefesso constantique annorum triginta quinque labore innumeros iuventutis ordines
sincera cogitandi eloquendi que ratione et arte exercenda et usu probanda instruxit
qui officio probe solerterque fungendi splendido omnibus semper fuit exemplo qui multos discipulos
philosophiam et indagando provehentes et docendo propagantes educavit
qui tot coniunctae operae institutiones suis auspiciis agentes ordine et efficacitate firmavit
qui Philosophorum Polonorum Societati Leopoltinae
ab ipsa origine per viginti quinque annorum seriem nunquam interruptam praefuit
qui Annalium Philosophicorum ab ipso conditorum volumina decem digessit et edidit
qui opere de repraesentatione et notione concinnato rationem philosophicam auxit
honoris causa doctorem philosophiae
sollemniter pronuntiavimus
in eiusque rei fidem hasce litteras Universitatis sigillo sancendas curavimus.

DATUM VARSOVIAE, DIE V FEBRUARII ANNI MCMXXIX.


H. T. RECTOR MAGNIFICUS


H. T. DECANUS

Chór. Wyraz ten oznacza: (1) śpiew wykonany przez większą ilość osób; (2) większą ilość osób wspólnie śpiewających, i tu rozróżniamy chóry męskie, chóry kobiece i chóry mieszane, gdy razem śpiewają mężczyźni i kobiety. [...]

Cis [...] w muzyce ob. Ton.

Cymbał (po łacinie *cymbelum*). W starożytności u Asyryjczyków, Egipcjan, Rzymian, było to narzędzie muzyczne składające się z dwóch wydrążonych półkul spiżowych lub mosiężnych, które uderzone o siebie wzajem wydawały dźwięki. W dawnej Polsce cymbałem nazywano narzędzie wzięte od Mongołów. Było to korytko z tabliczkami drewnianymi, w które uderzano pałeczkami. [...]

Cymbałki. Jest to narzędzie muzyczne, czyli instrument strunowy (ob.), składający się z rodzaju drewnianego płaskiego pudełka, na którym poprzeciąganych jest kilkadziesiąt strun. O struny te uderza grający dwiema pałeczkami. Cymbałki rozpowszechnione są bardzo na Węgrzech i wśród Cyganów. Grę na cymbałkach opisał w niezrównany sposób Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* w rozdziale „Koncert nad koncertami”.

Cytra, instrument strunowy (ob.), podobny do cymbałek, ale mniejszy, przy czym zachodzi jeszcze ta różnica, że grając na cytrze nie posługujemy się pałeczkami, lecz wprost palcami pociągamy za struny.

Czardasz, taniec węgierski narodowy, tak ulubiony przez Węgrów, jak przez Polaków mazur lub polonez.

Dobrzyński Ignacy Józef, znakomity muzyk polski, ur. r. 1807, um. r. 1867, ułożył prócz wielu innych dzieł i pieśni, znany chorał (ob.), zaczynający się od słów: „Święty Boże”.

Ducheński Roman, organomistrz, wzorowy obywatel miasta Lwowa, um. przed dwudziestu kilku laty. Doro-

biwszy się pracą majątku, urządził zakład kąpielowy, który przekazał w testamencie na własność gminie lwowskiej z tym dodatkiem, aby z dochodów tej realności utworzony był fundusz stypendyjny dla młodzieży rzemieślniczej. Z funduszu tego rozdaje gmina 20 stypendiów po 300 kor. rocznie uczącym się rękodzielnikom.

Dudy, czyli kobza, instrument muzyczny, znany u ludu w Polsce i w innych krajach. Dudy składają się z worka skórzanego, do którego przymocowana jest z jednej strony piszczałka, a z drugiej rurka drewniana. Grając na dudach, trzyma się ową rurkę w ustach i za jej pomocą napelnia się worek powietrzem; worek trzyma się pod pachą, a gniotąc go ramieniem, wypuszcza się z niego powietrze przez piszczałkę, która w ten sposób wydaje głos. Ponieważ piszczałka jest zaopatrzona otworami, można przebijając palcami rozmaite wydobywać z tego instrumentu głosy.

Duet. Tak nazywa się pieśń na dwa głosy napisana i przez dwoje ludzi śpiewana (ob. także Duo).

Duo. Tak się nazywa utwór muzyczny, przeznaczony na dwa instrumenty. Ob. także Duet.

Dur. Gama (ob.), w której między trzecim i czwartym oraz między siódmym i ósmym tonem znajduje się interwał półtonu (ob.), nazywa się gama dur. W C-dur interwały półtonowe leżą między *e* i *f* oraz między *h* i *c* (*c d e^f g a h^c*) w G-dur między *h* i *c* oraz *fis* i *g* (*g a h^c d e fis^g*) i tak dalej.

Dvořák Antoni, ur. 1841, um. 1904, znakomity kompozytor czeski, napisał wiele utworów muzycznych o charakterze wybitnie słowiańskim, oraz kilka śpiewów kościelnych i dwie opery (*Wanda* i *Dymitr*).

Dyrygent, prowadzący, kierujący; **dyrygować** — tyle co kierować. Jeżeli większa ilość ludzi śpiewa w chórze, lub gra w orkiestrze, wtedy trzeba, aby wszyscy zgadzali się

ze sobą, to jest, aby jeden od drugiego nie grał, lub nie śpiewał szybciej albo wolniej. W tym celu każdy chór i każda orkiestra posiada dyrygenta, to znaczy kierownika, który ręką lub batutą (ob.) daje takt (ob.) i w ogóle czuwa nad odpowiednim wykonaniem utworu muzycznego.

Dysharmonia znaczy tyle, co brak harmonii (ob.), brak zgody [...].

Dyskant lub dyszkant, ob. Głos.

Dysonans, akord, złożony z dźwięków niezgodnych. [...]

Dźwięk ob. Głos.

***Elsner** Józef Ksawery, ur. 1769, um. 1854, polski kompozytor, dyrektor opery w Warszawie; układał pieśni religijne, świeckie i opery.

Estetyka. Niektóre rzeczy nam się podobają bez względu na to, czy mogą się nam na coś przydać lub nie. Samo oglądanie lub słuchanie takich rzeczy sprawia nam przyjemność; mówimy o nich, że są piękne. Należy się zatem zapytać, na czym polega owo upodobanie, jakie przymioty muszą posiadać rzeczy, abyśmy je nazywali pięknymi. Tymi zagadnieniami zajmuje się estetyka, czyli **nauka o pięknie** (ob.), które jest jedną z gałęzi filozofii. Ponieważ tworzenie rzeczy pięknych jest zadaniem sztuki, przeto estetyka, jako nauka o pięknie, pozostaje w ścisłym związku z nauką o sztuce i jej rodzajach.

Fagot, instrument dęty (ob. Instrumenty muzyczne), składający się z długiej dosyć rury drewnianej, zaopatrzonej w dziurki i klapy, i z mniejszej rurki metalowej zakręconej w kształcie litery S, a przymocowanej u środka rury drewnianej. Rurkę metalową przykładą się do ust., a dmuchając w nią, wywołuje się stosownie do przyciśnięcia klap tony. Fagot bywa używany jedynie w orkiestrze (ob.).

Falset. Falsetem nazywamy głos ludzki, jeżeli dzięki pewnemu naciśnieniu krtani sięga wysokim tonów. Przeciwnieństwo falsetu stanowi tak zwany głos piersiowy, to jest głos obejmujący tony średnie i niskie.

Fantazja [...]. W muzyce fantazją nazywamy utwór, który nie jest ułożony wedle pewnych prawideł, lecz w sposób mniej lub więcej dowolny.

***Filharmonia** (z greck.) tyle, co „miłośnictwo muzyki”. Nazywają tak towarzystwa lub zakłady, poświęcające się pielęgnowaniu muzyki.

Finał, zakończenie. Wyrazem tym posługujemy się głównie w muzyce dla oznaczenia ostatniego, końcowego ustępu utworów muzycznych.

Fisharmonia ob. Harmonium.

Flażolet. Flażoletem nazywają się pewne miękkie i słabe tony, które instrumenty smyczkowe wydać mogą. Tony flażoletowe wywołuje się bardzo lekkim dotknięciem strun palcami lewej ręki i odpowiednim pociągnięciem smyczka. Czasem przez flażolet rozumie się rodzaj małego fletu (ob.).

Flet, instrument dęty (ob. Instrumenty muzyczne), składający się z rurki drewnianej średniej długości, zaopatrzonej w dziurki i klapy. Grając na flecie, trzyma się go w kierunku poprzecznym przed ustami, przykładając jeden z końców jego do warg i dmuchając w znajdujący się na tym końcu otwór. Mały flet (**flecik**) jest mniejszy od fletu, a wydaje wyższe od niego tony.

Fonograf, przyrząd, za pomocą którego można wszelkie głosy, czy to ludzkie, czy narzędzi muzycznych, zapisać, a następnie dowolną ilość razy odtwarzać, czyli na nowo z tegoż przyrządu wydobywać. Fale głosowe (ob. Głos) wzbudzone w powietrzu w jakikolwiek sposób, wpadają w fonografie do krótkiego lejka [...]. Dno tegoż, zrobione

MISTRZOWI
KAZIMIERZOWI TWARDOWSKIEMU
WYRAZY CZCI I MIŁOŚCI
RADOŚCIE SKŁADAJĄ
UCZNIOWIE

KIEDY CI W DZIĘCZNY
UNIWERSYTET LUBOWSKI
POWINNĄ CZEŚĆ ODDAJE/
WIEDZ I ODCZUJ TO Z NAMI/
ŻE UCZNIOWIE TWOI/
KTÓRYCHES DUSZĄ WŁASNĄ
W PRACY PŁODNYCH LAT
WYKARMIE/
ŻYWE TWOICH SŁÓW ŻYWYCH
ZAWSZE CHOWAJĄ WSPOMNIENIE
I CODZIEN TWEGO DUCHA
DRUGIM PODAJĄ;
NIECH ŻYJE!

WELBOWIE / W WARSZAWIE
W POZNANIU / W WILNIE

po całej Polsce
w roku 1930 m

14. Dyplom wdzięczności
od uczniów (1925).
Archiwum PTF
w Warszawie.

z sprężystej błonki, opatrzone jest w swym środku na zewnętrznej stronie lejka krótkim, lekkim a twardym kolcem. Wpadające do lejka fale głosowe pobudzają tę błonkę wraz z kolcem do odbywania drgań takich samych, jakie odbywają cząstki powietrza, przez które przebiega głos. Pod lejkiem znajduje się wałek [...], dający się około osi przesunąć, czy to za pomocą korby [...] i ręki, czy też przyrządem zegarowym. Pokryty on jest warstewką masy woskowo-żywicznej, dość twardej, ale o tyle podatnej, że przyciśnięty lekko do wałka kolec ryje na niej wśród obrotu wałka bruzdę, obiegając go dokoła, jak gwinty śrubę. Gdy błonka nie drga, bruzda jest wszędzie jednakowo głęboka, wśród drgania zaś błonki i kolca będzie ona raz głębsza, raz płytsza, a dno jej utworzy jakby rzeźbę ruchu drgającej błonki. Jeśli następnie przesuniemy na powrót lejek z kolcem do początku bruzdy i zaczniemy obracać wałek, będzie kolec nierównościami dna bruzdy podrzuwany tak samo, jak sam drgał, kiedy bruzdę rzeźbił. Jego ruchy powtarza złączona z nim błonka, a potrącając powietrze w lejku wzbudza w otoczeniu takie same fale, jakie przedtem w lejek fonografu wpadały. Fale te wpadając do ucha, wzbudzają w nim takie same wrażenie głosowe, jakie wzbudzały fale, które przedtem pochodziły z źródła głosu. Za pomocą fonografu można zachować, a następnie odtwarzać śpiew znakomitych śpiewaków, deklamację aktorów itp.

Fortepian, instrument muzyczny strunowy, wielkich rozmiarów. Składa się z wielkiej ilości strun, umieszczonych w rodzaju trójkątnego pudła i z klawiatury, to jest rzędów klawiszów, które przyciśnięte palcami wprawiają w ruch młoteczki tak, że uderzają w struny. Cały fortepian spoczywa zwykle na trzech nogach. Fortepiany są bardzo rozpowszechnionym instrumentem, służącym zarówno do gry solowej, jak do akompaniamentu (ob.). Ob. także Pianino.

Freyer August, organista, ur. r. 1803 pod Dreznem, um. r. 1883 w Warszawie, wydał dzieła pt. *Praktyczna szkoła na organy, Księga chorałów*.

Fuga, (1) pewien rodzaj kompozycji muzycznej. Fuga zaczyna się od tego, że jeden instrument lub głos wygrywa pewną melodię; po kilku tonach instrument drugi lub głos drugi zaczyna tę samą lub bardzo podobną melodię, a cała sztuka polega na tym, aby wtedy głosy lub instrumenty brzmiały zgodnie. Są też fugi na trzy, cztery i więcej głosów. [...]

Gama. Tak nazywa się w muzyce szereg następujących po sobie w pewnej liczbie i w pewnym porządku tonów. Gamy dzielą się na diatoniczne i na chromatyczne. Diatoniczne składają się z siedmiu tonów i dzielą się na gamy dur (ob.) i gamy moll (ob.), które różnią się porządkiem, w jakim następują po sobie całe tony i półtony. Wedle tonu, od którego gama się zaczyna, nadajemy jej nazwę; mówimy więc o gamie C dur, oznaczając tym sposobem tę gamę diatoniczną dur, której pierwszym tonem jest C. Gama chromatyczna składa się z dwunastu półtonów. Ponieważ gamy obejmują całą różnorodność tonów, którymi się muzyka posługuje, przeto i w znaczeniu przenośnym mówimy o gamach. Przez gamę uczuć rozumiemy tedy wszystkie możliwe, albo przynajmniej bardzo liczne i rozmaite odcienia uczuć, do których człowiek jest zdolny.

Gawoń, taniec i piosenka u górali pirenejskich, upowszechnione na dworze francuskim, a stąd i na całym świecie.

Gęśl: (1) instrument muzyczny, podobny do skrzypiec, ale cokolwiek mniejszy. Grywa się na gęśli zarówno przy pomocy smyczka, jak bez niego, potrącając palcami struny (ob. także Guślarz); (2) **gęśle**, dawny instrument muzyczny, podobny do cymbałek, na którym się jednak gra bez pałeczek, potrącając palcami o struny. Gęslami nazywają też górale karpaccy swe skrzypce, mniejsze nieco od zwykłych i zaopatrzone tylko w trzy (zamiast w cztery) struny.

Gluck Krzysztof, ur. 1714, um. 1787, niemiecki kompozytor oper.



15. Kamienice we Lwowie przy d. ul. św. Zofii 48 i 46 (ob. ul. Iwana Franki 132 i 130); w drugiej pod numerem 6 Kazimierz Twardowski mieszkał od roku 1908 do śmierci. Wygląd obecny (2002). Fot. Bogdan Dziobkowski.

Głos. Za pośrednictwem ucha odbieramy wrażenia, które nazywają się wrażeniami głosowymi: ich powód nazywa się głosem. Źródłem głosu jest zawsze jakieś ciało, zwane ciałem brzmącym. Uważając ciało brzmiące czyli wydające głos, spostrzegamy, że jego cząstki odbywają mniej lub więcej prędkie ruchu drgające. Drganie to udziela się otaczającemu powietrzu i wytwarza w nim fale głosowe [...], rozchodzące się na wszystkie strony. Fale te wpadając do ucha wywołują wrażenia głosowe. [...] Głosy bywają bardzo rozmaite, rozmaicie je też nazywamy. Uważając ciała, wydające głosy takie, jak szczęk, zgrzyt, stuk, syk, szmer itp., spostrzegamy, że ich cząstki odbywają ruchy drgające, bezładnie powikłane i nieokresowe. Ciała zaś brzmiące, których cząstki drgają rozmaicie, ale w sposób ściśle okresowy, wydają głos, który nazywamy **dźwiękiem**. Dźwięki mogą się różnić pomiędzy sobą w trojaki sposób: **mocą**, **wysokością** i **barwą**. Moc dźwięku, wydanego przez jakieś ciało, zależy od obszerności drgania jego cząstek; im silniej targniemy strunę lub uderzymy w dzwon, tym obszerniejsze są drgania ich cząstek i tym mocniejszy słyszymy dźwięk. Struna silniej napięta, cieńsza lub krótsza wydaje dźwięk wyższy niż napięta słabiej, grubsza lub dłuższa. Kiedy struna wydaje dźwięk wyższy, drgają jej cząstki z większą częstością. Bezwzględna wysokością dźwięku nazywamy częstość drgania cząstek ciała, wydającego ten dźwięk, czyli liczbę ich drgnień w ciągu jednej sekundy. [...] Oprócz wysokości bezwzględnej mówimy też o tak zwanej **wysokości względnej** dźwięku. Jest to liczba, która wyraża, ile razy pewien dźwięk jest wyższy od innego. Szereg dźwięków o pewnych określonych wysokościach względnych otrzymał w muzyce osobne nazwy: prima, sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septima i oktawa. Wysokości względne tych dźwięków są: 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2. Kwinta więc np. jest to dźwięk, który jest 3/2 czyli półtora razy wyższy od swojej primy, oktawa jest dwa razy wyższa od należącej do niej primy itd. Dwa dźwięki o jednakowej mocy i jednakowej wysokości względnej mogą się przecie jeszcze różnić od siebie, jeśli jeden będzie wydany np. przez skrzypce, drugi przez flet. Powiadamy, że te dwa dźwięki różnią się barwą. Uważa-

jąc drgania cząstek ciał, wydających dźwięki, spostrzegamy, że są to drgania ściśle okresowe, ale więcej albo mniej złożone. Tylko cząstki tak zwanych widełek stroikowych, uderzone miękkim młotkiem, odbywają drgania proste tj. takie, jakie wykonywa koniec wahadła. Głos wydany przez takie widełki jest głosem możliwie najprostszym; nazywamy go **tonem**. Każdy dźwięk jest głosem złożonym, w którym wprawne ucho zdoła wyróżnić mniejszą lub większą liczbę tonów, zwanych tonami harmonicznymi owego dźwięku. Od ich liczby, względnej wysokości i mocy zależy barwa dźwięku. — W **muzyce** nazywamy głosem całość tonów, które człowiek lub instrument muzyczny może wydać. Każdy utwór muzyczny jest pisany na pewną ilość głosów, to znaczy, wymaga pewnej liczby instrumentów lub śpiewaków do wykonania. Duet (ob.) na przykład jest pisany na dwa głosy. Różni ludzie i różne instrumenty posiadają głosy o różnej wysokości, jedne składają się z głosów niższych, drugie z wyższych. Stosownie do tonów, które głos każdy obejmuje, poszczególne głosy mają osobne nazwy. Najniższe głosy męskie nazywają się basem, najwyższe tenorem; w pośrodku leży baryton; najniższy głos niewiast i dzieci nazywa się altem, najwyższy sopranem czyli dyskantem, po środku leży mezzosopran.

Gomółka Michał, muzyk polski, żył w XVI wieku; ułożył muzykę do psalmów Kochanowskiego [...].

Gounod Karol Franciszek, znakomity muzyk francuski, ur. r. 1818, um. r. 1893; pisał opery, pieśni i śpiewy kościelne.

Gregoriański śpiew, chorał czyli rodzaj śpiewu kościelnego, który brzmi poważnie, powolnie, oddany jest jednym głosem (unisono), nie oznaczony ścisłym taktem, a jednak ułożony podług pewnego rytmu, jakiego tekst wymaga. Nuty w tym śpiewie pisane są na czterech liniach i wszystkie jednakowo wyglądają, podczas gdy w śpiewie figuralnym nuty mają różny kształt czyli figurę (cafe, pół-nuty, ćwiartówki, ósemki) i stąd też nazywa się ten śpiew figu-

ralnym. Papież Grzegorz Wielki (r. 540 do r. 604) zebrał, pomnożył i poprawił używane w kościele śpiewy i hymny, założył szkołę kantorów (śpiewaków), którzy w całym zachodnim Kościele jednolity już odtąd śpiew uprawiali. Śpiew gregoriański nazywają także rzymskim, dlatego bo [!] z Rzymu wyszedł, nazywają go choralnym, gdyż był przeznaczony także do śpiewu w chórze, w którym duchowieństwo świeckie i zakonne śpiewało brewiarz. Śpiew ten używany w obrzędach Mszy św. i ceremoniach kościelnych wpłynął na wyrobienie śpiewu ludowego w duchu Kościoła. Z biegiem czasu zeszcpecono śpiew gregoriański naleciałościami śpiewu świeckiego (figuralnego), toteż Kościół, szczególnie obecny papież Pius X, nie przestaje zachęcać wszystkich, aby mu pierwotną czystość i wzniosłą prostotę powrócono i ogólnie go w Kościele, z wykluczeniem śpiewu figuralnego, zastosowano.

Grzegorz św. czyli Wielki, urodził się około r. 540 [...]. Umarł r. 604. [...] Jest [...] także twórcą śpiewu kościelnego, zwanego gregoriańskim (ob.).

Guślarz. Tak nazywają się ci, co grając na gęśli i śpiewając obchodzą wsie i osady. Ponieważ często guślarzom przypisywano siłę i wiedzę nadprzyrodzoną, przeto przez guślarza rozumiano też czarownika, a przez **gusła** czary (ob).

Harfa, instrument muzyczny strunowy, składający się z trójkątnej ramy rozmiarów dość wielkich, na której napięte są struny. Grając na harfie stawia się ją pionowo przed siebie, tak, iż struny idą z góry ku dołowi i potracą się je palcami obu rąk.

Harmonia znaczy dosłownie zgodność. [...] W muzyce nazywamy kilka dźwięków, następujących po sobie w ten sposób, że tworzą pewnego rodzaju zamkniętą w sobie całość, melodią, gdy zaś dźwięki brzmią równocześnie, wtedy tworzą harmonię. Każdy więc akord jest harmonią.

Harmonika. Tak się nazywają różne instrumenty muzyczne, wśród których najlepiej znaną jest harmonika miechowa, składająca się z czworobocznego miecha, zaopatrzonego po obu stronach w deszczułki z dziurkami i klapami. Grając na harmonice trzyma się ją obu rękami, ścisną i rozciąga się na przemian miech, a palcami przebiera po klapach.

****Harmonium**, instrument muzyczny, klawiszowy, o brzmieniu podobnym do organów i niekiedy zamiast organów używany, zwłaszcza w mniejszych kościołach. Miejsce piszczałek zajmują w *harmonium* metalowe języczki, nastrojone na różną wysokość dźwięków a wprawiane w ruch drgający prądem powietrza przy pomocy miecha, który grający porusza nogami. *Harmonium* nazywają czasem fisharmonią.

Haydn Józef, jeden z najznakomitszych muzyków niemieckich (ur. r. 1732, um. r. 1809), utworzył bardzo liczne i piękne dzieła muzyczne, zwłaszcza na orkiestrę. Po wszechnie znana jest muzyka do austriackiego hymnu ludowego, którą ułożył Haydn.

Hejnał lub hajnał jest to przygrywka, najczęściej na trąbkach wykonywana dawniej w pewnych stałych odstępach czasu w miastach polskich. Piękny ten zwyczaj istnieje do dzisiaj w Krakowie, gdzie co godzina z najwyższego okna Wieży Mariackiej słyszy się przeciągły i rzewny głos trąbki, jakby z nieba płynące pieńie anielskie. O świcie też wygrywają trębacze pobożne pieśni, od wieków przez lud nasz śpiewane. Na utrzymanie trębaczy istnieje osobny fundusz.

Historia, nauka o tym, co się działo kiedykolwiek na świecie wśród ludzi. [...] Wszystkie obecne ludzkie stosunki wytwarzały się przez długie wieki, a pojąć ich tj. zrozumieć, dlaczego one są takie a nie inne, nie można bez wiadomości, jak one powstały. [...] Do tego potrzebna jest rozległa wiedza i znajomość sposobów, jak z świadectw dawno minionych wypadków czyli ze **źródeł historycz-**

Dlaczego lubimy muzykę?
Porozmawiamy w tym celu, kim jesteśmy, wystrzegamy
12. listopada 1906 we Lwowie u pani, Gwoździ

Każde pytanie wyhoduje pewnego patrzyjcie, kariera i raport do -
myślny i taki przysmyczenie lub nawet pniekowanie. Patrzy się, dlaczego
lubimy muzykę, tem samym wyrażamy pniekowanie, że ją lubimy. I to
je się, że nikt o tem nie wie. Może lubimy muzykę nie samej; zdaje się
nie chce, że któraś nie chce, że radnie coś stworzyć muzyki, gdy n. p. bęben
my nie zdani, bardzo rozdrożeni: i ^{nie wszyscy} ~~nie wszyscy~~ lubimy tego pewnego rodzaju
za muzykę; on odpowiadając nam lepiej muzyka smutna, nerwna, i innym razem
lubimy wesoła i śmieszna, jedni wolą muzykę poważną, inni lekką - ale chyba
całkiem wyjątkowo tylko znajduje się u niektórych, którzy nie radnie nie
lubią muzyki. Najbardziej jeszcze ^{Tak na pewno nie wszyscy} ~~nie wszyscy~~ nie lubią muzyki, lecz także pewnego rodzaju
muzyki. Fakt ten prowadzi nas do wyrażenia, że chociaż wyrażamy o różnych
muzykach: na świecie, a najbliżej to i takie przynajmniej rozwija się powoli, że
istotnie nie może przystąpić do dalszego rozwoju. A jeśli niekiedy przystąpi
i przystąpić może, które na własne obywateli fortynianu rozwija się wyci,

nych wydobyć prawdę. Tym zajmuje się **historyk**, który bada dzieje i pisze historię. [...]

Instrumenty muzyczne, są to narzędzia, służące do wydawania dźwięków. Ponieważ wywołanie dźwięków polega na tym, iż wprawiamy w ruch drgający powietrze otaczające nasze ucho, przeto wedle sposobu w tym celu zastosowanego, dzielimy instrumenty muzyczne na trzy rodzaje. I. Instrumenty **strunowe**, przy których nadajemy powietrzu ruch drgający za pośrednictwem strun drgających. Stosownie do środków, za pomocą których wprawiamy struny w drganie, instrumenty są albo trącane (szczypane), albo smyczkowe, albo młotkowe. Przy potrącanych wprawiamy w drganie palcami (np. gitara, cytra, harfa); przy smyczkowych pociągając smyczkiem po strunach (skrzypce, bassetle), przy młotkowych uderzając w struny młoteczkami (np. cymbałki, fortepian). II. Instrumenty **dęte**, przy których wprawiamy w drganie powietrze, znajdujące się wewnątrz instrumentu; drganie to udziela się powietrzu otaczającemu instrument i uchu naszemu. Wedle materiału, z jakiego zrobione są instrumenty dęte, rozróżniamy instrumenty dęte drewniane (np. flet, klarnet) i metalowe (np. trąba). Liczne różnice zachodzą między instrumentami dętymi pod względem sposobów, które pozwalają nam wprawić w drganie powietrze, znajdujące się wewnątrz instrumentu. Instrumentem, składającym się niejako z całego szeregu instrumentów dętych, zarówno drewnianych, jak metalowych są organy. III. Instrumenty **uderzane** czyli perkusyjne, przy których wywołujemy drganie powietrza w ten sposób, iż przez uderzenia wprawiamy w drganie sam instrument (np. bęben, kołty, dzwony). Wszystkie te instrumenty nazywają się muzycznymi, gdyż służą niemal wyłącznie do wykonywania utworów muzycznych. Grania na instrumentach muzycznych trzeba się osobno wyuczyć; czasem jest to rzeczą dość łatwą; czasem bardzo nawet trudną i wymaga wieloletniej wytrwałej pracy. Ludzi, umiejących doskonale grać na muzycznym instrumencie, nazywamy **wirtuozami**. — Wyrabianie instrumentów muzycznych wymaga dobrego materiału i wielu trudów; z tego powo-

du są też one w większej części kosztowne. Za dobre np. skrzypce, pochodzące zwłaszcza z dawniejszych — dziś już nie istniejących — fabryk, płaci się po kilkaset i więcej koron. — **Instrumentalną muzyką** nazywa się muzyka wykonana przy pomocy instrumentów muzycznych; przeciwieństwo stanowi muzyka wokalna, tj. śpiewana.

Instrumentacja. Ułożenie utworu muzycznego takie, aby mogła go wykonać orkiestra (ob.), nazywa się instrumentacją. Instrumentując utwór muzyczny, trzeba dokładnie oznaczyć, co każdy instrument w orkiestrze ma grać, aby całość brzmiała dobrze. Zwykle ten, który komponuje jakiś utwór, sam go instrumentuje czyli układa na orkiestrę; często jednak ktoś inny instrumentuje utwór, który pierwotnie był np. przeznaczony tylko do odegrania na fortepianie. Instrumentacja jest rzeczą trudną i wymaga osobnej nauki.

***Intermezzo** (mów: intermecco, z włos.), wstawka, wkładka. Nazywa się tak utwór muzyczny lub dramatyczny, którym wypełnia się przerwę między jednym a drugim aktem dramatu lub opery. [...]

Interwał. Tak nazywa się w muzyce stosunek dwóch dźwięków ze względu na ich wysokość. Porównyując ze sobą poszczególne dźwięki, spostrzegamy, że albo są równie wysokie, albo że jeden z nich jest niższy a drugi wyższy. W tym wypadku mogą się różnić albo o pół tonu, albo o jeden, dwa, trzy itd. całe tony. Do oznaczenia dźwięku wyższego i jego stosunku do niższego, służą osobne nazwy. Wychodząc od jakiegokolwiek dźwięku, nazywamy dźwięk o cały ton od tego pierwszego wyższy sekundą; następny nazywa się tercją, po tercji następuje kwarta, dalej kwinta, seksta, septima, oktawa, nona, decima, undecima. Oktawa jest więc dźwiękiem ósmym, licząc od pierwszego, i o siedem całych tonów od niego wyższym.

Intonacja, rozpoczęcie śpiewu; **zaintonować** pieśń jest to tyle, co zacząć śpiewać pieśń — np. ksiądz po Mszy św.

intonuje po ewangelii *Credo* (wierzę). Intonacją nazywamy także wydanie dźwięku w ogóle, czy to za pomocą instrumentu muzycznego czy też głosu ludzkiego. Mówimy wtedy o intonacji czystej lub nieczystej (wedle tego, czy wydany dźwięk jest dobrze dobrany), pewnej lub niepewnej, wedle tego, czy ktoś od razu lub nie od razu wydaje odpowiedni głos itd.

***Jarecki** Henryk, ur. 1846, kompozytor oper i pieśni, były dyrektor orkiestry teatru lwowskiego.

Kamerton znaczy dziś w muzyce tyle, co ton zasadniczy czyli normalny, wedle którego stroi się instrumenty muzyczne. Dźwięk ten oznacza się w piśmie znakiem *a*, a wydają go kieszonkowe piszczałki lub też widełki strojowe stosownych rozmiarów, zwane też diapazonem. Częstość drgania tego dźwięku wynosi 435 razy na sekundę.

***Kamieński** (3) Maciej, ur. r. 1734 w Odenburgu na Węgrzech, umarł r. 1821 w Warszawie, muzyk polski; utworzył wiele pieśni i polonezów, napisał kilka oper, granych w Warszawie.

Kancjonał, zbiór śpiewów i pieśni nabożnych. Pod nazwą kancjonałów wychodziły dawniej śpiewniki protestanckie, dopiero w końcu zeszłego wieku zaczęto wydawać kancjonały katolickie. W Polsce znane są kancjonały ks. Soleckiego i ks. Siedleckiego.

Kantor ob. Cantus.

Kantyczki, są to książki, które zawierają w sobie pieśni polskie nabożne, przede wszystkim pastorałki i kołędy. Pieśni te układali głównie, jak się zdaje, bakałarze szkółek i kapłani, a niektóre są dziełem wielkich pisarzy polskich. Zdaje się, że pierwszy zbiór kołęd powstał w drugiej połowie XVII wieku. Dzisiejsze kołędy, wydane u księży Misjonarzy w Krakowie, czerpane są z rękopisów od roku 1695 i mieszczą w sobie wesołe piosnki ludu polskiego

w czasie świąt Bożego Narodzenia, po domach śpiewane, oraz szopkę dla małych dzieci.

***Kastaniety**, grzechotki w kształcie dwóch lupin orzecha, związanych wstążką, używane przy tańcach narodowych hiszpańskich do uwydatnienia rytmu tanecznego. Tancerka przytwarza je do wielkich palców u rąk.

Kątski (2) Antoni, ur. 1817 w Krakowie, zmarł r. 1899, zasłynął jako muzyk-kompozytor i pianista. Rodzina ta wydała szereg muzyków.

Klarnet, instrument muzyczny (ob.) dęty, drewniany, zaopatrzony w kłapy, rozmiarami podobny do fletu, ale odmiennej od niego budowy. U jednego bowiem końca klarnet rozszerza się cokolwiek; u drugiego, który grający wkłada do ust., osadzony jest pyszczek w kształcie dzióbka.

Klawiatura, przyrząd, za pomocą którego grający na fortepianie lub na organach, wydobywa z tych instrumentów dźwięki. Klawiatura składa się z klawiszów, u których drugiego końca znajdują się w fortepianie młoteczki, uderzające za przyciśnięciem klawiszów o struny. W organach za uderzeniem klawisza wchodzi powietrze z miecha do jednej z piszczałek i wywołuje w ten sposób dźwięk. Instrumenty, posiadające klawiaturę, nazywamy klawiszowymi.

Klawicymbał, klawikord, są to nazwy instrumentów muzycznych, dzisiaj już nie używanych, podobnych do fortepianu (ob.).

Klawisz ob. Klawiatura.

Kobza, instrument muzyczny o trzech do sześciu strunach, z kształtu do bandury (ob.) podobny, dawniej bardzo w Polsce rozpowszechniony. — Niekiedy kobzą nazywają dudy (ob.).

Kolenda ob. Kolęda.

Kolęda, jest właściwie nazwą czasu uroczystego, pochodzącego się z Bożym Narodzeniem a kończącego się z świętem Trzech Króli lub Matki Boskiej Gromnicznej. [...] Dziś przez kolędy rozumie się albo pieśni, przeznaczone do śpiewania od Bożego Narodzenia do Matki Boskiej Gromnicznej, albo podarunki, dawane zwyczajnie podczas świąt Bożego Narodzenia. Ob. Kantyczki.

Komponować, dosłownie: układać w jedną całość. Tak nazywamy czynność artysty, który tworząc dzieło sztuki, układa w jedną całość liczne szczegóły. Malarz np. łączy postacie w grupy, muzyk dźwięki w melodie i harmonie itd. Całość, wynikająca z czynności komponowania, nazywa się **kompozycją**. Istota kompozycji polega na tym, aby dzieło sztuki, mimo zawartych w nim licznych szczegółów, było jednolitym, zaokrąglonym. [...] Najczęściej używamy wyrazu komponować do oznaczenia czynności artysty układającego utwory muzyczne: stąd kompozycja znaczy często po prostu tyle, co utwór muzyczny. — [...] Ten, kto komponuje, czerpie pomysły z własnej wyobraźni [...]. **Kompozytorem** nazywa się człowiek, oddający się układaniu utworów muzycznych. Najslawniejszym polskim kompozytorem był Chopin (ob.).

Koncert, dosłownie: porozumienie się, zgodzenie [...]. Najczęściej używamy tego wyrazu mówiąc o popisie artystów, wykonywujących utwory muzyczne wobec zgromadzonych słuchaczy. O ludziach, którzy umieją doskonale grać na fortepianie, skrzypcach itp., mówimy, że grają **koncertowo**.

Konserwatorium nazywa się zakład czyli szkoła, w której udziela się nauki muzyki, zarówno kompozycji, jak śpiewu i gry na instrumentach muzycznych. Konserwatoria bywają zakładane albo przez rząd, albo przez osoby prywatne; często też, jak np. we Lwowie i w Krakowie, przez towarzystwa muzyczne.

17. Gabinet uniwersytecki Kazimierza Twardowskiego (ok. 1935). Na ścianie nad biurkiem zawieszona są: reprodukcja Szkoły Ateńskiej Raffaela Santiago, pod nią fotografia Szkoły Lwowskiej z 1913 roku (zachowana), na lewo portret Petrycego z Pilzna, nad biblioteką fotografia popiersia Marka Aureliusza. Fotografia z albumu ofiarowanego Kazimierzowi Twardowskiemu przez uczniów w 1936 roku. Archiwum PTF w Warszawie.



Krtań [...]. Wewnątrz krtań jest wyścielona błoną śluzową, która tworzy parzyste fałdy, zwane więzadłami albo **strunami głosowymi**. Osobne mięśnie naprężają te fałdy i zbliżają je tak, że między nimi pozostaje tylko wąska szpara, podobnie jak w piszczalce. Jeżeli wydychając wpędzamy powietrze przez tę szparę pomiędzy naprężone a sprężyste (elastyczne) struny głosowe, to powstaje głos. Krtań jest więc nie tylko narządem służącym przy oddychaniu, lecz także równocześnie narządem głosowym.

Kurpiński Karol, znakomity muzyk polski, ur. r. 1785, um. r. 1857; napisał liczne opery, był przez szereg lat kapelmistrzem opery warszawskiej; przyczynił się niemało do rozpowszechnienia pięknych pieśni kościelnych, z których wiele śpiewa się po dziś dzień przy nabożeństwie.

Kwartet, utwór muzyczny, ułożony na cztery głosy ludzkie albo na cztery instrumenty. O osobach wykonywujących taki utwór, także mówimy, że stanowią kwartet. — Z utworów muzycznych, ułożonych na cztery instrumenty, najwięcej cenione są kwartety smyczkowe, pisane na dwoje skrzypiec, altówkę i basetkę (wiolonczelę).

Kwintet. Jest to utwór muzyczny, ułożony na pięć głosów ludzkich albo na pięć instrumentów. Kwintet smyczkowy wykonywany bywa przez instrumenty, biorące udział w kwartecie (ob.) smyczkowym, z dodaniem drugiej basetli lub kontrabasu; w kwintecie fortepianowym jednym z instrumentów jest fortepian itp. — **Kwinta** ob. Interwał.

Ligawka, dęty instrument muzyczny, podobny do trąby, w postaci długiej drewnianej rury, zakończonej lejkiem, czasem nieco zakrzywionej. Posługują się nią pastuchy do nawoływania bydła.

Lipiński (1) Karol, znakomity skrzypek polski, ur. 1790, um. 1861, znany był z mistrzowskiej swej gry w całej Europie. Komponował także utwory muzyczne na skrzypce.

Lira, był to instrument muzyczny, używany u starożytnych narodów, zwłaszcza u Greków. Składał się z drewnianej ramy w kształcie litery U, lecz o bokach wklęsłych, rozchodzących się przy końcach; miał trzy do siedmiu, a niekiedy i więcej strun. Małe podobizny takiej liry noszą żołnierze, należący do muzyki wojskowej, na kołnierzach jako odznakę, która także w ogóle jest godłem muzyki. — Zupełnie inaczej wygląda lira, której używają na Rusi dziady zwani **lirnikami**. Jest to podługowate pudło, zawierające kilka strun; gra się na takiej lirze obracając prawą ręką korbę, a lewą przebiegając po klawiszach, umieszczonych z boku.

Liszt Franciszek, znakomity muzyk, ur. w r. 1811 na Węgrzech, umarł 1886 r.; zasłynął jako pierwszorzędnny pianista, ośniewający słuchaczy swoją grą na fortepianie, i jako kompozytor usiłujący wspólnie z Wagnerem (ob.) wprowadzić twórczość muzyczną na nowe tory.

Lutnia, instrument muzyczny, strunowy, podobny do gitary, ale z dnem wypukłym i znacznie większą ilością strun. Dawniej była lutnia niezmiernie rozpowszechniona, dzisiaj wyszła zupełnie z użycia.

Mandolina, instrument muzyczny, strunowy, podobny do lutni, lecz znacznie mniejszy, rozpowszechniony głównie we Włoszech.

Marsz, [...] pewien rodzaj utworów muzycznych, zastosowanych do pochodu.

***Mascagni Piotr**, ur. 1863, włoski muzyk, napisał kilka oper, z których u nas znana jest *Rycerskość wieśniacza*.

***Massenet Juliusz**, ur. 1842, francuski muzyk, napisał kilka oper. U nas znane jest tylko *Manon*.

***Maszyński Piotr**, ur. 1855, muzyk i kierownik chóru „Lutni” warszawskiej.

Mazur, taniec polski narodowy.

Melodia, szereg różnych dźwięków, następujących po sobie w ten sposób, iż tworzą razem całość. Jeżeli następujące po sobie dźwięki są sobie równe, wtedy nie tworzą one melodii; dlatego nie można wygrać żadnej melodii na instrumentach, które jak np. bęben, wydają taki sam dźwięk. Melodia jest (obok rytmu i harmonii) zasadniczym czynnikiem utworów muzycznych; nazywamy je **melodyjnymi**, lub śpiewnymi, jeżeli zawierają liczne i przyjemne dla ucha melodie. W podobnym znaczeniu nazywamy melodyjnym także głos przyjemnie brzmiący.

Meloman, znaczy miłośnik muzyki.

Mendelssohn-Bartholdy Feliks, muzyk niemiecki (ur. r. 1809, um. r. 1847) wstąpił się jako pianista i kompozytor. Najwięcej znane są jego *Pieśni bez słów*, ułożone na fortepian.

Menuet, wdzięczny z ukłonami taniec starofrancuski. Menueta tańczono w XVII w. także w Polsce.

***Meyerbeer** Jakub, ur. 1794, um. 1864, znakomity muzyk, napisał kilka oper, z których u nas znane są: *Hugenoci*, *Prorok*, *Dinorah* i *Afrykanka*.

Mezzosopran ob. Głos.

***Mikuli** Karol, ur. r. 1821, um. r. 1897, muzyk polski, uczeń Chopina, długoletni dyrektor szkoły Towarzystwa Muzycznego we Lwowie.

***Mirecki** Franciszek, ur. 1791, um. 1862, muzyk polski, napisał muzykę do *Noclegu w Apeninach* Fredry, oraz kilka oper.

Moll. Istnieją trzy formy gamy (ob.) moll. W formie najstarszej znajduje się między drugim i trzecim oraz między piątym i szóstym tonem interwał półtonu; w tzw. harmo-

nijnej gamie moll znajduje się prócz wspomnianych interwałów półtonowych jeszcze interwał półtoratonowy między tonem szóstym a siódmym; melodyjna natomiast gama moll posiada dwa interwały półtonowe, między tonem drugim i trzecim, oraz między siódmym i ósmym. W gamie A-moll te trzy formy przedstawiają się w sposób następujący: I. a h[^]c d e[^]f g a. II. a h[^]c d e[^]f[^]gis a. III. a h[^]c d e fis gis[^]a. Nazwa moll tj. miękki pochodzi stąd, że utwory muzyczne w tonacjach (ob.) moll, jak np. dumki ruskiego ludu, mają w sobie coś rzewnego, smutnego, miękkiego, podczas gdy utwory muzyczne w tonacjach dur (ob.), np. krakowiaki, mają w sobie coś męskiego, twardego, stąd też nazwa dur tj. twardy.

Moniuszko Stanisław, największy po Chopinie (ob.) kompozytor polski, ur. r. 1820, um. r. 1872, jest twórcą polskiej opery. Najsławniejszymi kompozycjami jego są opery: *Halka*, *Straszny dwór* i *Hrabina*, oraz pieśni do poezji Mickiewicza i innych. Wszystkie niemal utwory Moniuszki mają cechę wybitnie narodową i z wielką siłą przemawiają do serc polskich; toteż pieśni jego oraz niektóre ustępy z oper, jak np. śpiew Halki, zaczynający się od słów „Gdyby rannym słońkiem” itd. są powszechnie znane i śpiewane (ilustr. ob. 132).

Motywy, [...] melodie, które stanowią podstawowe części składowe utworu muzycznego.

Mozart Jan Wolfgang Amadeusz, ur. r. 1756, um. r. 1791, jeden z największych muzyków wszystkich czasów, z pochodzenia Niemiec, komponował wszelkiego rodzaju utwory muzyczne; wstąpił się zaś najbardziej operami, z których najwięcej znane są: *Don Juan* (Don Żuan), *Flet zaczarowany* i *Wesele Figara*. Dzieła Mozarta odznaczają się dziwną prostotą przy niezmiernym bogactwie melodii, toteż przemawiają do wszystkich serc, zdolnych odczuwać prawdziwe piękno. Młodszy syn Mozarta żył przez szereg lat we Lwowie jako nauczyciel muzyki i kapelmistrz teatru.

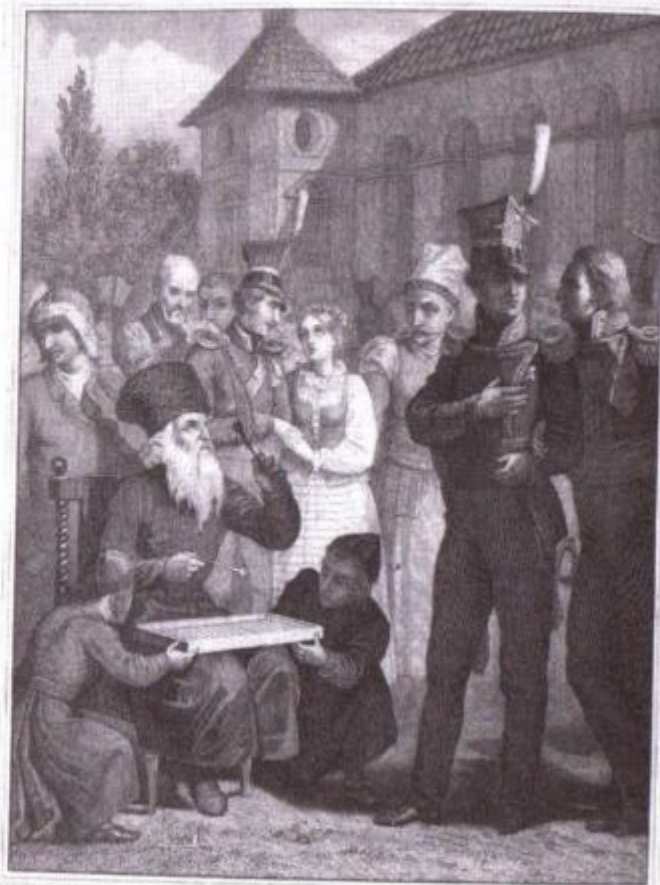
Muzyka, sztuka, polegająca na łączeniu dźwięków w utwory muzyczne czyli kompozycje i na wykonywaniu tych utworów za pomocą różnych instrumentów muzycznych (ob.) lub głosów ludzkich (śpiewu). Człowiek, zajmujący się układaniem czyli komponowaniem utworów muzycznych albo ich wykonaniem, jest **muzykiem**. Dobry muzyk musi posiadać odpowiednie uzdolnienie czyli być **muzykalnym**, a nadto odebrać do komponowania lub wykonywania utworów muzycznych potrzebne wykształcenie. Stosownie do sposobów wykonywania utworów muzycznych należy rozróżnić muzykę **wokalną** i **instrumentalną**, tj. utwory wykonywane za pomocą głosów ludzkich i za pomocą instrumentów muzycznych; często też muzyka instrumentalna i wokalna łączy się w jednym utworze muzycznym, jak np. w pieśni z towarzyszeniem fortepianu albo w operze (ob.). Muzyka instrumentalna nazywa się kameralną czyli komnatową, jeżeli wymaga do wykonania mniejszej ilości (najwyżej ośmiu do dziesięciu, zwykle trzech do pięciu) instrumentów; muzyka orkiestralna (ob. orkiestra), wymaga do wykonania większej ilości instrumentów. Wedle przeznaczenia utworów muzycznych i miejsc, w których bywają wykonywane, rozróżnia się muzykę religijną i świecką. Muzyka **religijna** jest liturgiczną (kościelną), jeżeli towarzyszy obrzędowi religijnym (np. śpiew kapłana podczas sumy); do muzyki religijnej nieliturgicznej należą chorały, oratoria (ob. te wyrazy) oraz wszelkiego rodzaju pieśni pobożne. Muzyka **świecka** może być teatralną, koncertową, domową, taneczną, wojskową itp. — Nie ma i nie było na świecie narodu, który by nie uprawiał muzyki, chociażby w formie najprostszej. Nawet ludy dzikie posiadają pewien rodzaj muzyki, a już u narodów starożytnych spotykamy się z mniej lub więcej umiętną uprawą tej sztuki. Pierwsze miejsce wśród tych narodów zajmują Grecy, u których muzyka pozostawała w jak najściślejszym związku z poezją. Grecy zajmowali się też teorią muzyki, tj. badaniem wzajemnego stosunku dźwięków oraz sposobem łączenia ich w utwory muzyczne. Mimo względnie wysokiego rozwoju swego, muzyka grecka różniła się od dzisiejszej brakiem harmonii, to znaczy, że utwory muzyczne u Gre-

ków były pisane tylko na jeden, a nie na więcej głosów. To samo trzeba powiedzieć o pierwotnej muzyce kościelnej, wzorowanej zrazu na muzyce greckiej. Około rozwoju muzyki kościelnej położyli wielkie zasługi św. Ambroży, biskup mediolański (w wieku IV), oraz papież Grzegorz Wielki (w wieku VI), od którego też pochodzi nazwa śpiewu gregoriańskiego (ob.) dla oznaczenia rodzaju śpiewu, wykonywanego jeszcze dziś przez duchowieństwo podczas obrzędów religijnych. W wieku X zaczęto pisać śpiewy kościelne na więcej głosów; odtąd harmonia wchodzi w powszechne używanie, do czego przyczynił się głównie szereg muzyków niderlandzkich i włoskich. W następnych wiekach wylania się obok muzyki kościelnej także muzyka świecka; trubadury we Francji a minnesingery w Niemczech, tj. poeci i muzycy w jednej osobie, wędrujący z miasta do miasta, z dworu do dworu, a śpiewający chwałę czynów rycerskich i cnoty niewieściej, byli jej głównymi przedstawicielami. W miastach niemieckich zaś powstawały już w wieku XIX [XV!] stowarzyszenia miłośników muzyki, należących prawie wyłącznie do stanu rzemieśniczego, a nazywających się meistersingernami. W wieku XVI żyje największy kompozytor kościelnej muzyki wszystkich czasów, Włoch Palestrina, a równocześnie rozwija się w kościele protestanckim nowy rodzaj śpiewu religijnego. W tym samym czasie starano się we Włoszech pod wpływem odrodzenia wskrzesić na nowo śpiewany dramat grecki; owocem tych usiłowań był nowy zupełnie gatunek utworów muzycznych, mianowicie opera (ob.), która oddziaływując na muzykę kościelną, powołała do życia oratoria. W wieku XVII zaczyna muzyka instrumentalna nabierać samodzielnego znaczenia, do czego się głównie przyczyniły liczne ulepszenia w budowie fortepianu oraz instrumentów smyczkowych. Do najslawniejszych muzyków XVII i XVIII wieku należą we Francji Lully (1633–1687), Rameau (Ramo) (1683–1764), w Niemczech Bach (1685–1750), Händel (1685–1759), Gluck (1714–1787), Haydn (1732–1809), Mozart (1756–1791), we Włoszech Scarlatti ojciec (1659–1725) i syn (1683–1757). W drugiej połowie XVIII i w pierwszej XIX wieku żyje Niemiec Beethoven, który słusznie bywa na-

zywany największym kompozytorem wszystkich czasów. Dokończył on dzieła, rozpoczętego przez wymienionych właśnie muzyków, i nadal niemal wszystkim rodzajom utworów muzycznych te formy, które po dziś dzień uchodzą za najdoskonalsze. — Wiek XIX zaznacza się w dziejach muzyki głównie w trojakim kierunku: w rozwoju dalszym muzyki fortepianowej, opery i muzyki instrumentalnej. Najślawniejszymi kompozytorami i wykonawcami utworów fortepianowych są w tym wieku: Polak Chopin (Szopen), Węgier Liszt; na polu opery wstawili się Włosi Rossini i Verdi, we Francji Auber, Meyerbeer, Gounod; wśród Niemców Weber, Marschner i Ryszard Wagner, który dążył w swych utworach do zupełnego zreformowania opery, stawiając na jej miejscu tzw. dramat muzyczny; w dziedzinie muzyki instrumentalnej położył największe zasługi obok wspomnianego właśnie Ryszarda Wagnera, Francuz Berlioz i Niemiec Mendelsohn-Bartholdy. Nadto przypada na wiek XIX najwyższy rozkwit pieśni, śpiewanej z towarzyszeniem fortepianu; niezrównanym w tym kierunku mistrzem był Schubert, a w jego ślady wstąpiło wielu innych. — Wśród narodów słowiańskich posiadają najwyżej rozwiniętą muzykę Czesi, Polacy i Rosjanie. Do najznakomitszych muzyków czeskich należą Smetana i Dworzak; Polska szczyli się Chopinem i Moniuszką; wśród Rosjan wstawili się Bortniański, Glinka, Rubinstein, Czajkowski. W najnowszych czasach zdobyły sobie bardzo wpływowe na polu muzyki stanowisko także narody skandynawskie; przoduje wśród nich Grieg w Norwegii. W celu krzewienia zamiłowania i znajomości muzyki powstały **stowarzyszenia muzyczne**. Niektóre z nich pielęgnują tylko jeden rodzaj muzyki, jak np. stowarzyszenia śpiewackie, lub stowarzyszenia dla muzyki kościelnej; inne zajmują się wszystkimi gałęziami muzyki i utrzymują szkoły muzyczne czyli tzw. konserwatoria (ob.). Tego rodzaju stowarzyszenia muzyczne istnieją na polskiej ziemi w Warszawie, we Lwowie i w Krakowie.

*Niewiadomski Stanisław, ur. 1859, profesor historii muzyki i krytyk muzyczny, pisze też utwory na fortepian i pieśni; mieszka we Lwowie.

18. Wojciech Gerson:
„Polonez” (1858).
[W:] Pisma Adama
Mickiewicza, t. VIII,
Warszawa 1858,
S.H. Merzbach,
przed s. tytułową.



Polonez.

19. Paul Verlaine. Do jego wiersza „La lune blanche” Kazimierz Twardowski napisał muzykę. Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Kraków 1929–1933, Wydawnictwo Gutenberga, t. 17, s. 314.



Noskowski Zygmunt, ur. 1846, wybitny muzyk i kompozytor polski; mieszka w Warszawie.

Obertas czyli **oberek**, jest to bardzo rozpowszechniony taniec ludu polskiego. Jak prawie wszystkie tańce, obertas tańczy się parami, przy czym jedna para prowadzi inne, które się za nią posuwają. Od czasu do czasu mężczyzna pary prowadzącej śpiewa krótką śpiewkę. W różnych zresztą okolicach obertas bywa rozmaicie tańczony.

Offenbach Jakub, muzyk francuski, ur. r. 1819, um. r. 1880, zasłynął na całym świecie jako kompozytor melodyjnych operetek (ob.).

Ogiński Michał Kazimierz, hetman litewski (ur. r. 1731, um. r. 1801). [...] On to miał ułożyć niektóre ze sławnych polonezów, znanych w całej Polsce. Inne z tych polonezów są utworem jego synowca, Michała Kleofasa Ogińskiego, ur. r. 1765, [...] um. [...] r. 1833.

Okres. [...] W gramatyce rozumiemy przez okres dłuższe zdania złożone, wyrażające jedną myśl. W podobnym znaczeniu mówimy też o okresach w utworach muzycznych.

***Oktawa** [...] ob. Głos.

Opera, dramat muzyczny, tj. dramat [...], w którym osoby nie mówią, lecz śpiewają. Opera polega zatem na połączeniu dwóch sztuk: poezji i muzyki. Utwór dramatyczny, wchodzący w skład opery, stanowi jej tekst czyli **libretto** i nie posiada zwykle wyższej wartości literackiej; głównym bowiem czynnikiem w operze jest muzyka, do której wszystko inne musi się zastosować. Do odegrania opery trzeba orkiestry i śpiewaków (śpiewaczek); teatr, w którym bywają przedstawiane przeważnie opery, nazywa się także operą. Opera składa się zwykle z **uwertury**, tj. przegrywki krótszej lub dłuższej, którą wykonywa orkiestra sama, oraz z jednego, lub najczęściej z kilku aktów. Śpiew wykonywany w ciągu opery przez śpiewaków lub śpie-

waczki nazywa się recytatywem, jeśli naśladuje rozmowę; arią, kawatyną itp., jeżeli służy do wyrażenia uczuć i zbliża się swoją formą do pieśni; często też odzywają się w operze duety, tercety itd., oraz chóry (ob. te wyrazy). **Operetka** znaczy dosłownie mała opera. Jest to utwór dramatyczny o wesołej i zabawnej treści, przeplatany śpiewami z towarzyszeniem orkiestry i dlatego podobny do opery.

Oratorium, utwór muzyczno-poetyczny, zbliżony poniekąd do opery (ob.), ale zasadniczo od niej się różniący tym, że śpiewacy i śpiewaczki, biorący udział w jego wykonaniu, nie udają, tj. nie przedstawiają zdarzeń tak, jakby się rzeczywiście działy, lecz jedynie je w swych śpiewach opowiadają, wyrażając przy tym uczucia, zdarzeniami tymi wywołane. Treść oratoriów zwykle jest zaczerpnięta z historii biblijnej lub żywotów świętych; istnieją jednak także oratoria o treści świeckiej.

Organy, najpotężniejszy i największy wśród dętych instrumentów muzycznych, składający się z trzech głównych części, z szeregu piszczałek, z miecha i klawiszów. Naciskając na klawisze, otwiera się powietrzu za pomocą miecha ciśnietemu, przystęp do piszczałek, wskutek czego piszczałki wydają stosownie do swych rozmiarów i do swojej budowy rozmaite dźwięki. Oprócz klawiszów, wprawionych w ruch palcami rąk, a zwanych manuałem (niektóre organy posiadają dwa do pięciu szeregów takich klawiszów), organy mają zwykle u dołu szereg klawiszów, które porusza się nogami. Są to tzw. pedały. Nad manuałem albo po obu jego stronach znajdują się tzw. rejestry, tj. przyrządy, za pomocą których można jednym pociągnięciem otworzyć lub zamknąć powietrzu przystęp do całego szeregu piszczałek i tym sposobem zmieniać rodzaj i brzmienie dźwięków, wywołanych przyciśnięciem tego samego klawisza. Aby móc grać na organach, trzeba posługiwać się pomocą kalikanta, tj. człowieka, który porusza miechy czyli kalikuje. — Organy znajdują przeważnie zastosowanie w muzyce kościelnej. Ustawione na chórze, towarzyszą śpiewom nabożnym ludu, w kościele

20. Lucjan Rydel. Autor wiersza „Jesienią”, do którego Kazimierz Twardowski napisał muzykę. Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Kraków 1929–1933. Wydawnictwo Gutenberga, t. 15, s. 144.



zgrupowanego, lub przygrywają podczas nabożeństwa. Pełne powagi i spokoju brzmienie organów odpowiada w zupełności temu celowi. Obok tego znajdują organy także często zastosowanie w muzyce świeckiej. — **Organista** gra na organach w czasie nabożeństwa. Często jest on zarazem pomocnikiem proboszcza; towarzyszy mu, gdy się udaje do chorego itp. **Organmistrem** nazywa się fabrykant organów.

Orkiestra. Większa ilość muzyków, wykonywujących wspólnie kompozycję za pomocą rozmaitych instrumentów muzycznych, tworzy orkiestrę czyli **kapelę**, na której czele stoi dyrygent czyli kapelmistrz. Orkiestra nazywa się **smyczkową**, jeżeli składa się wyłącznie z muzyków, grających na instrumentach smyczkowych. Orkiestry wykonywują bądź samodzielnie różne utwory muzyczne, bądź towarzyszą śpiewom w operach, oratoriach itp., bądź też przygrywają do tańca lub podczas marszów, jak np. muzyka wojskowa.

Paderewski Ignacy, ur. 1860, znakomity muzyk polski, kompozytor (opera *Manru* i inne utwory) i wykonawca dzieł muzycznych na fortepianie.

Paganini Mikołaj, ur. 1782, um. 1840, najznakomitszy skrzypek włoski, zdobył sobie swoją mistrzowską grą sławę w całym świecie.

***Palestrina** Jan Piotr Alojzy, ur. 1524, um. 1594, sławny muzyk włoski, bardzo zasłużony około udoskonalenia muzyki kościelnej.

***Pankiewicz** Eugeniusz, ur. 1858, um. 1898, muzyk i nauczyciel gry na fortepianie.

Pasaż [...], szereg bardzo szybko po sobie następujących dźwięków. Wykonanie takich pasażów, czy to za pomocą instrumentów muzycznych, czy też głosu ludzkiego, jest rzeczą trudną, wymagającą wielkiej biegłości.

Pedał. Tak się nazywają u niektórych instrumentów muzycznych pewne przyrządy, poruszane nogami. Pedały posiadają: organy, fortepian i harfa. Pedały organów nie różnią się co do przeznaczenia swego od klawiszów (ob.); przy fortepianie pedały służą do wzmacniania i osłabiania dźwięków wywołanych uderzeniem o klawisze; pedały harfy skrótują struny, wskutek czego ta sama struna może wydawać dźwięki o różnej wysokości.

Pianino, nazwa fortepianu (ob.), który od fortepianów zwykłych różni się budową, a kształtem swoim podobny jest do szerokiej płytkiej szafy, zaopatrzonej mniej więcej w połowie wysokości klawiaturą (ob.); w fortepianach zwykłych struny mają położenie poziome; w pianinie struny idą z góry ku dołowi. Wskutek tego pianino zajmuje mniej miejsca, aniżeli zwykłe fortepiany, natomiast prawie nigdy nie posiada tak silnego i pełnego tonu jak fortepian.

Pianista, człowiek umiejący grać pięknie na fortepianie, popisujący się grą na koncertach.

Piano, wyraz używany w muzyce, znaczy słabo, cicho; **pianissimo** bardzo słabo, bardzo cicho.

****Pianola**, wynaleziony przed kilku laty przyrząd, przy pomocy którego mogą grać na fortepianie osoby, które się tego nigdy nie uczyły. Pianola ma kształt harmonium (ob.) i składa się z szeregu młoteczek, z których każdy, gdy pianola zostanie w odpowiedni sposób ustawiona przy fortepianie, spoczywa nad jednym klawiszem. Przy pomocy miechów, poruszanych nogami, oraz dziurkowanych w pewien sposób pasm papierowych, osoba posługująca się pianolą sprawia, że młoteczki uderzają o klawisze, wywołując wrażenie, jak gdyby ktoś grał palcami na fortepianie. Osobne dźwignie, kierowane rękami, pozwalają nadto nadawać grze dowolną szybkość, a uderzeniom młoteczek dowolną siłę. Szerszemu rozpowszechnieniu się pianoli stoi dotąd na przeszkodzie jej wysoka cena (około 1500 koron).

Piszczalka, rura tak urządzona, że przez dmuchanie wprawia się w drganie słup powietrza w niej zawarty, który drgając, wydaje dźwięki. Wysokość dźwięku zależy głównie od długości drgającego słupa; skracamy go lub wydłużamy przez otwieranie i zamykanie otworów na piszczalce. Flet jest także piszczalką. Ob. też Organy.

Piękno. Pięknem nazywamy to, co powinno się wszystkim ludziom podobać, a co tylko dlatego nie podoba się zarówno wszystkim ludziom, że nie wszyscy są odpowiednio przygotowani do odczuwania piękna. O ludziach, którzy są zdolni odczuwać piękno, mówimy, że posiadają poczucie piękna, że mają dobry, wyrobiony gust czyli smak (ob.). Piękno bywa rozmaite, stosownie do rzeczy, którym przypisujemy piękność. Istnieje więc piękno w przyrodzie, np. piękny krajobraz, piękny człowiek, i piękno w sztuce, np. piękny gmach, piękna pieśń itp. Nie udało się dotąd wykryć w sposób zupełnie zadowalający, na czym właściwie polega piękno, tj. jakie warunki musi posiadać jakaś rzecz, aby była piękną. Nauka, która się zajmuje badaniem tego zagadnienia, zowie się estetyką (ob.).

Polonez jest narodowym tańcem polskim, polegającym na poważnym i wedle pewnych form odbywającym się pochodzie szeregu następujących po sobie par, wykonywujących za przewodnictwem pary pierwszej różne obroty. Barwny opis poloneza znajduje się w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza na końcu XII księgi. Polonez jest tańcem bardzo rozpowszechnionym; tańczą go we wszystkich niemal krajach. Muzyka poloneza odznacza się osobliwym rytmem i posiada, zwłaszcza dla ucha polskiego, wielki urok; toteż wielu muzyków układało i układa polonezy przeznaczone nie do tańca, lecz do słuchania czyli tzw. polonezy koncertowe. Najpiękniejszymi tego rodzaju polonezami są polonezy Chopina (ob.).

Półton [brak!].

***Preludium**, przygrywka.

***Quodlibet** (z łac. dosłownie: co się podoba) zbiór ustępów z różnych utworów muzycznych lub przedstawienie teatralne, w którym odgrywa się wyjątki z różnych utworów dramatycznych.

***Rossini**, Joachim, ur. 1792, um. 1868, znakomity muzyk włoski, napisał wiele oper (najsławniejsze: *Cyrulik sewilski*, *Otello*, *Wilhelm Tel*), nadto oratorium *Stabat Mater* i mszę żałobną.

***Rubinstein** Antoni, ur. 1830, um. 1894, muzyk, bardziej słynny jako wykonawca (w grze na fortepianie) niż jako kompozytor.

Rytm. Jeżeli między następującymi po sobie ruchami, głosami itp. powtarzają się w pewnym porządku takie same odstępy czasu, wtedy przypisujemy tym ruchom i głosom rytm, i nazywamy je **rytmicznymi**. [...] Nauka, która zajmuje się rytmem, nazywa się **rytmiką**.

***Scherzo** (z włoskiego, czytaj skerco, dosłownie: żarcik) rodzaj utworu muzycznego; w symfoniach i sonatach tworzy scherzo trzeci ustęp całości, zamiast umieszczonego tu dawniej menuetu.

Schubert Franciszek, ur. r. 1797, um. r. 1828, Wiedeńczyk, znakomity kompozytor, którego pieśni nie mają sobie równych.

Serenada. Tak nazywa się muzyka, wykonywana wieczorem lub nocą pod oknami osoby, której chce się tym sposobem okazać cześć lub miłość.

***Sikorski** Józef, ur. 1815, um. 1896, krytyk muzyczny w Warszawie.

Skrzypce, [...] instrument smyczkowy o czterech strunach, znany już w wieku XII, a od XVI w. powszechnie używany. Najlepsze skrzypce wyrabiano we Włoszech.

21. Leopold Staff.
Fotografia z albumu
ofiarowanego
Kazimierzowi
Twardowskiemu przez
uczniów i przyjaciół
w 1936 roku. Archiwum
PTF w Warszawie.

Prof. Dr. Kazimierzowi Twardowskiemu
w dzień urodzin 10.10.1936
z wyrazami miłości i szacunku
uczniowie i przyjaciele
Leopold Staff



Leopold Staff

***Slavik** Józef, ur. 1806, um. 1833, znakomity skrzypek czeski.

Smak. [...] Wyraz smak znaczy [...] często to samo co gust (ob.)

Smetana Fryderyk, najznakomitszy muzyk czeski, ur. w r. 1824, um. r. 1884; wślawił się swoimi operami, z których najwięcej znana jest *Sprzedana naręczona*.

Smyczek jest to przyrząd składający się z drażka, którego końce są połączone wypreżonymi włosami końskiego ogona. Pociągając włosami smyczka po strunie, wprawia się ją w drganie, wskutek czego wydaje ona dźwięk. W tym właśnie celu smyczek bywa zastosowany do niektórych instrumentów strunowych (np. skrzypce, bassetla), zwanych stąd **smyczkowymi**.

Solista jest to śpiewak lub muzyk, który występuje czy to jako jedyny, czy też jako jeden z głównych wykonawców utworów muzycznych. Tym właśnie różni się solista od członków chóru lub orkiestry.

Sonata, utwór muzyczny, składa się z 4 części, z których druga zwykle bywa trzymana w tempie powolnym, podczas gdy inne mają ożywioną melodię.

Śpiew. Głos ludzki, podobnie jak instrumenty muzyczne, jest zdolny do wykonania melodii; otóż takie wydawanie głosu, iż zawarte w nim dźwięki tworzą melodię, nazywa się śpiewem. Śpiew może być naturalny lub sztuczny; do śpiewu naturalnego zdolny jest każdy, kto posiada słuch, tj. umie rozróżnić i pamiętać melodie; ale taki śpiew naturalny nie zawsze brzmi przyjemnie, gdyż często dźwięki, z których głos się składa, są ostre, nie łączą się gładko z sobą, nie są należycie stopniowane co do siły itp. Aby braki te usunąć, trzeba się uczyć śpiewu i tym sposobem śpiew naturalny zastąpić sztucznym. Dobrze i pięknie śpiewać nie jest rzeczą łatwą; potrzeba na to odpowiedniego głosu i wytrwałej pracy nad jego wydoskonaleniem; toteż do-

brzy śpiewacy i dobre śpiewaczki bardzo są cenione. Wyraz śpiew bywa niekiedy używany w znaczeniu melodii. **Śpiewnik**, jest to zbiór pieśni (ob. także Kancjonał).

***Stabat Mater**, pierwsze wyrazy łacińskiego hymnu kościelnego, do którego muzykę układało wielu sławnych muzyków (po polsku „Stała Matka boleściwa” itd.).

***Stojowski** Zygmunt, ur. 1870, muzyk polski, napisał wiele utworów na orkiestrę, fortepian i do śpiewu; mieszka w Paryżu.

***Strauss**, rodzina sławnych muzyków niemieckich. (1) Jan ur. 1804, um. 1849, układał wyborne tańce, a zwłaszcza walce. (2) Jan, syn jego, ur. 1825, um. 1899, oprócz pięknych walców napisał wiele operetek (*Nietoperz*, *Wesoła wojna*, *Noc w Wenecji*, *Baron cygański*). (3) Józef, drugi syn, ur. 1827, um. 1870, kierownik orkiestry i kompozytor. Wszyscy trzej żyli w Wiedniu.

Struny są główną składową częścią muzycznych instrumentów (ob.). Robi się je z przyrządzonych stosownie i wysuszonych kiszek baranich lub z drutu metalowego. **Struny głosowe** ob. Krtań.

***Suppé** Franciszek, ur. 1820, um. 1895, muzyk we Wiedniu, napisał kilkanaście operetek (*Fatinitza*, *Boccaccio*, *Donna Juanita*) i wiele innych utworów.

***Surzyński** Józef, ur. 1851, ksiądz w Poznaniu, wydał *Śpiewnik kościelny* i ułożył kilka pięknych utworów muzycznych.

Symfonia, utwór muzyczny większych rozmiarów, składający się z części podobnych jak sonata (ob.) a przeznaczony do odegrania przez orkiestrę. Najpiękniejsze symfonie stworzył Beethoven (ob.).

Szopen ob. Chopin.

***Szpinet** lub spinet, instrument muzyczny, podobny do fortepianu, ale mniejszy, głos miał też znacznie cichszy; teraz zupełnie wyszedł z użycia.

Szymanowska Maria, z domu Wołowska, sławna w swoim czasie w całej Europie pianistka polska, ur. 1795, um. 1832. Jedną z jej córek, Celina, była żoną Adama Mickiewicza.

Takt. Przez takt rozumiemy miarowe i regularne następstwo dźwięków w muzyce, w czym właśnie objawia się rytm (ob.). Grać w takcie znaczy tedy to samo, co grać tak, aby dźwięki następowały po sobie we właściwych odstępach i trwały czas właściwy. Jeżeli większa ilość ludzi wykonywa wspólnie jakiś utwór muzyczny, jak np. w orkiestrze lub chórze, jest rzeczą niezbędną, aby wszyscy równocześnie rozpoczynali i kończyli każdy takt. W tym celu kapelmistrz czyli dyrygent ruchami ręki lub pałeczką (tzw. batutą) «daje takt». [...]

Tańce, zabawy, właściwe są wszystkim ludom. O polskich tańcach narodowych (mazur, polonez, kujawiak itd.) dowiedzieć się można z rozprawy K. Brodzińskiego i z dzieł Kolberga itp.

Tempo (z włoskiego) znaczy czas, zwłaszcza czas potrzebny do wykonania czego. Robić coś w szybkim tempie znaczy tyle, co robić coś szybko. W muzyce oznacza się zawsze tempo, tj. czy utwór ma być grany szybko czy powoli itd.

Teoria znaczy dosłownie pogląd. Teorią nazywamy wszelki naukowo uzasadniony pogląd na całość zjawisk pewnego rodzaju, zwłaszcza jeżeli pogląd taki objaśnia przyczyny tych zjawisk oraz pozwala nam zrozumieć ich wzajemny związek. [...]

Tercet, utwór muzyczny na trzy głosy ludzkie (ob. Trio).

Tercja ob. Głos.

Ton w muzyce zarówno dźwięk (ob. Głos), jak i pewien odstęp między dźwiękami (zobacz Interwał). [...] **Tonacjami** nazywamy rodzaje gam (ob.). Mówiąc np. że dwa utwory muzyczne napisane są w różnych tonacjach, chcemy powiedzieć, że tony, które wchodzi w skład tych utworów, należą do odmiennych gam.

Trio. Tak nazywa się utwór muzyczny, do wykonania którego potrzeba trzech instrumentów muzycznych (ob. Tercet).

Uwertura znaczy dosłownie: rozpoczęcie. Tak nazywa się utwór muzyczny, który orkiestra gra w teatrze na rozpoczęcie opery (ob.).

Verdi Józef, ur. 1813, um. 1901, sławny włoski muzyk, którego opery są u nas powszechnie znane (*Rigoletto, Traviata, Trubadur, Bal maskowy, Aida*).

Wagner Ryszard, znakomity muzyk niemiecki, (ur. r. 1813, um. r. 1833) i reformator opery (ob.). W operze bowiem muzyka zwykle zajmuje pierwsze miejsce, podczas gdy tekst tj. słowa śpiewane do tej muzyki bywają uważane za rzecz zupełnie podrzędną. Otóż Wagner dążył do tego, aby tekst uczynić równorzędnym z muzyką, przez co opera stałaby się prawdziwym dramatem śpiewanym, czyli dramatem muzycznym. Wagner sam napisał i skomponował kilka takich dramatów muzycznych, a dzięki jego staraniom zbudowano w Bayreucie osobny teatr dla przedstawienia tych dramatów.

Walc, taniec pochodzenia niemieckiego. Muzykę tego tańca nazywamy także walcem, a bywa ona niekiedy bardzo ładna. Niektórzy muzycy, jak np. Chopin, układali walce koncertowe, tj. walce przeznaczone nie do tańca, a do słuchania.

Waltornia, dęty instrument muzyczny, metalowy, skręcony w kółko, z szerokim otworem u końca. Instrument

ten jest niejako udoskonalonym rogami i bywa wyłącznie używany w orkiestrze.

Weber (2) Karol Maria, ur. 1786, um. 1826, znakomity niemiecki muzyk, napisał kilka oper, z których u nas znany tylko *Wolny strzelec*.

Wirtuoz ob. Instrumenty muzyczne.

Wodewil, utwór dramatyczny [...] wesoły, przeplatany śpiewkami.

Żeleński Władysław, ur. r. 1837, współczesny muzyk polski, żyjący w Krakowie, ułożył kilka oper, z których najwięcej są znane: *Konrad Wallendrod* i *Goplana*.

Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy.
Wydanie Macierzy Polskiej.
Wydanie drugie — pomnożone i ilustrowane. Tom I-II.
Lwów 1907, Wydawnictwo Macierzy Polskiej,
s. VIII, 976 + II, 1128.

**Dlaczego lubimy
muzykę?
Wykład wygłoszony
12 listopada 1906
[roku]
we Lwowie
w Sali Gwiazdy***

Dyspozycja

Różnorodność w już samych dźwiękach. Potrzeba rytmu prowadzi do nadawania rytmu (eksperyment z metronomem). Rozmaitość tym bardziej się podoba, im mniej [jest] zwykła, im bardziej niespodziewana. Dysonanse rozwiązane. Możliwość słuchania kilkakrotnego tych samych utworów. Upodobanie w symetrii, strukturze utworu. Analogia. Rytm nadaje jednolitości zarazem urozmaicenie. Kombinatoryka. Ciekawość oczekiwania, walor [?] niespodzianki. Różnorodność: wysokości, siły, [?] odstępów, barwy [?]. [?] Polifonia — [?] głosów. Rytm [?]. Wielogłosowość — rozdzielona [?] na różne barwy, trwania [?]. Zmiana rytmu. Nie ma [?] względów, [?] mających, bo upodobanie w muzyce jest w każdej [?]. Czynniki skojarzone: (a) uczucia — dur, moll i pojedyncze tony podobnie jak barwy; (b) podobieństwo dźwięków do [?], malowanie muzyczne; (c) dynamika; (d) rytm na [?] nie [?] (skojarzenie wysokich [?]). Nadto tytuł nasuwa nam wykrywanie [?] podobieństwa, analogii. Tekst, pieśń, opera.

Demonstracje

Fortepian. Piszczałka. Organki. Skrzypce. Metronom. Laseczka (do rytmu).

(1) Szmer — dźwięk (głos). (2) Jakość. (3) Siła. (4) Barwa. (5) Trwanie. (6) Dynamika (piszczałka). (7) Zagrać bez rytmu.



(8) Metronom.

1.

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 nie-

muzykalny, 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 o tyle przynajmniej zawierają prawdę, że istotnie zwierzęta przystępne są działaniu muzyki. A jeśli niekiedy przytacza się przykład psów, które na odgłos dźwięków fortepianu zaczynają wyć, należałoby się zastanowić, czy przypadkiem nie jest to raczej objaw upodobania? Wszak pies zwykle nie ucieka od fortepianu, nie usiłuje się oddalić, lecz kładzie się 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 pasie cielęta, przygrywa sobie na fujarce, i wielka dama, strojąca się w brylanty i jedwabie, by udać się na koncert, dziki człowiek, mieszkający w głębi Australii i tańczący wokoło zabitego wroga oraz król dekadenski, który każe grać opery wyłącznie dla siebie samego — oni wszyscy lubią muzykę. I my wszyscy lubimy ją także.

Możemy się tedy zapytać, **dłaczego** lubimy muzykę. Ale czyż można na to pytanie odpowiedzieć? Co to bowiem znaczy, że coś lubimy? Po prostu, że jest nam przyjemne, że budzi w nas miłe uczucia. A czyż można powiedzieć, dlaczego jedna rzecz budzi w nas uczucia miłe, a druga przykre? Czyż można powiedzieć, dlaczego np. woń pewna jest miła? Dlaczego lubimy — znowu na ogół biorąc — światło, a nie lubimy ciemności? Dlaczego lubimy mierne ciepło, a nie lubimy przenikającego nas do szpiku kości zimna? Rzecz prosta odpowiadają nam: lubimy światło i ciepło, bo ono sprzyja życiu i zdrowiu; brak światła i zimno tamują prawidłowe funkcjonowanie naszego ustroju i narażają go — gdy dłużej działają — na szwank.

Ale odpowiedź taka 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, **dłaczego** nam się muzyka **podoba**. To drugie zaś takie postawienie sprawy uprzytomnia 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, **dłaczego** nam się 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 jeśli się bliżej przypatrzemy 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 [i] (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 jeszcze cały ten czas brzmieć z jednakową siłą, albo stawać się coraz silniejszym lub coraz słabszym, lub też na przemian słabnąć i potęgnić, 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

— [mają] dynamikę bardzo bogatą; organy mają natomiast dynamikę ubogą, lecz za to bardzo bogate barwy. Fortepian i pod względem barwy i pod względem dynamiki [jest] jednym 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, a 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 wydłużone większym natężeniem, czyli akcentowane. Więc trzy czynniki w rytmie musimy brać pod rozwagę. Następujące po sobie dźwięki muszą mieć określone odstępy, określone trwanie, muszą być w odpowiednich miejscach wydłużone. [Jeśli mówimy o rytmie poza muzyką i poezją, 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 ich odstępy mogą mieć różne trwanie bezwzględne. To wytwarza tzw. różnice **tempa**. Wystarczy porównać rytm mazura z rytmem walca — jeden i drugi na 3/4; różnice [tkwią] w stosunkach czasowych w dźwiękach między trzema ćwiartkami oraz w akcencie:

walc: =
 ♩ ♩ ♩
mazur: × ×

Bogactwo form i typów ogromne.

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 wichru [melodii] — trochę niewłaściwie, bo to szmery, 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. Taka była muzyka grecka, taka muzykę uprawia pastuszek, grając na fujarce — ktoś, co sobie sam śpiewa [dla przyjemności]. Zwykle jednak nie ograniczamy się do **melodii rytmicznej**, lecz jeszcze coś do niej dodajemy, mianowicie **harmonię**.

Śpiewać może każdy z nas w danej chwili tylko jeden dźwięk — ale dwoje ludzi mogą 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 miła i wtedy zwie się **konsonansem** (harmonią zgodną), a będąc dla ucha nie-miła zwie się **dysonansem** (harm[onią] niezgodną). Harmonia może być dwugłosowa, trzy-, cztero- itd. głosowa. *Interwały. — Akordy.*

2.

Poznawszy w ogólnych zarysach strukturę i architekturę, więc budowę utworu muzycznego i sposób, w jaki się składa z czynników prostszych, możemy się zastanowić

22. Program koncertu
 Fredericka Williama
 Robertsona (Butlera)
 i Kazimierza
 Twardowskiego
 w Kole Literackim
 we Lwowie (1903).
 Ze zbiorów
 Prof. Andrzeja Tomczaka.

PROGRAM
 PIĘŚNI ODŚPIEWANYCH
 PRZEZ
 F. W. ROBERTSONA BUTLERA
 W „KOLE LITERACKIM”
 DNIA 27. LISTOPADA 1903.



- L. DENZA: „A May Morning”.
 A. SOMERVELL: „Birds in the high Hall-garden”.
 O. BARRI: „The old Brigade”.
 J. L. NOLLOY: „The Carnival”.
 TERESA DEL RIEGO: „O dry those tears”.
 J. L. HATTON: „To Antwerp”.
 M. V. WHITE: „The old gray fox”.
 F. N. LÖHR: „Margaria”.
 A. MASCHERONI: „A soldier's song”.
 E. GERMAN: „Love the Pedlar”.
 G. A. ALCOCK: „Thine Eyes”.
 K. TWARDOWSKI: a) „La lune blanche”,
 b) „Na twą pierś biały”.

(Akomp. prof. Dr. Kazimierz Twardowski)

L. Szygorska-Bronik.

nad tym, co nam się w utworach muzycznych, w muzyce podoba.

Celem ułatwienia sobie odpowiedzi, podzielmy 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 ktoś deklamuje. 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, i rymu. [Zacytować początek *Iliady* oraz pierwszą zwrotkę *Dies irae*.] To [są] czynniki bezpośrednie. Nadto [istnieją jeszcze] czynniki, które w umyśle budzą słowa, jeśli je rozumiemy. To [są] czynniki skojarzone. Albo: oglądamy obraz. Linie, barwy, kontury, powierzchnie zabarwione jaśniej i ciemniej. Np. jeśli to wzór jakiegoś dywanu. Niekiedy jednak te linie mają jakieś znaczenie, poznajemy, że tu przedstawiona jest kępa drzew, albo grupa ludzi. I to można jeszcze do bezpośrednich czynników zaliczyć. Ale w tej kępie drzew nad potokiem przy świetle księżycy stojącej przebija się cały smutek 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.

Zobaczymy, czy w muzyce jest tak samo. Pozostawmy 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 [jest] dowodów bez liku także poza muzyką, w zakresie znacznie szerszym, w zakresie wszystkiego, co uderza o 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; innych pełny, zaokrąglony, brzmiały. 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 umożliwieniu 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 podoba o wiele więcej od jakiejś bladej barwy żółtej, którą znowu zawsze jeszcze wolimy od jakiejś brudnawo-szarej barwy!? Albo dlaczego nam się podoba na ogół woń róży, fiołka, a nie podoba na ogół woń spalonych włosów, zgniłego jaja? Kuszono się o różne na te pytania odpowiedzi. Żadna jednak nie jest zadowalająca, 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 upodobanie, oparte na bu-

downie i urzędzeniu naszych zmysłów, nazywamy **upodobaniem zmysłowym** — czyli fizjologicznym.

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 [są] miłe, niektóre niemiłe. Znowu [mamy] liczne próby wyjaśnienia [tego stanu rzeczy] — najnowsze Stumpfa, oparte na zlewaniu się i niezlewaniu się pewnych dźwięków. Ale niezawodnie upodobanie w akordach jest w istocie swęj tak samo **upodobaniem zmysłowym**, jak upodobanie w pojedynczych dźwiękach.

[3.]

Z chwilą jednak, kiedy zestawimy ze sobą kilka różnych dźwięków, kilka różnych akordów po sobie następujących, zjawia się w nas upodobanie nieco innego rodzaju. Spróbujmy uderzyć kilkakrotnie ten sam klawisz, ten sam akord. Rychło się nam znudzi. Weźmy teraz ten sam klawisz, zmieniając siłę uderzenia. To już [jest] mniej nudne (tak samo, gdy ten sam dźwięk w sile stopniujemy). Podobna obserwacja, gdy dzwony słyszymy jednostajnie i [?] [szum?] np. wiatru z różną, zmienną siłą. Co nam tu już nieco lepiej się podoba? Właśnie owa zmienność, różnaitość, różnorodność. I tu dotykamy się zasadniczego prawa życia psychicznego, które nie tylko w sferze zmysłów, lecz wszędzie ma swe zastosowanie. *Variatio delectat*. Różnaitość nas bawi — na każdym polu życia i myśli (barwy stroju, [?]); jednostajność nas nudzi. Jeśli więc mamy następstwo różnych dźwięków, różnych akordów, mamy urozmaicenie. To urozmaicenie może się stać bardzo bogatym, jeśli na przemian [idą] różne dźwięki i różne akordy, jeśli dalej [mamy] dźwięki i akordy o różnej barwie, różnym natężeniu, różnym trwaniu. Więc obok zmysłowego upodobania w samym brzmieniu mamy jeszcze upodobanie w różnaitości brzmienia. A im ta różnaitość jest większa, bogatsza, pełniejsza, tym większe upodobanie; im bardziej pełna niespodziewanych rzeczy. Teraz

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

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 [jest] powierzchnia różnokolorowymi plamami pokryta. A przecież wolimy jakiś barwny rysunek (o ile nie wchodzi 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 zajęcie urozmaicone, ale kto co chwilę musi robić coś innego, ten wcale mile tym nie jest dotknięty. Więc obok całego urozmaicenia, obok wszelkiej różnorodności trzeba jednak czegoś, co te różne czynniki skupia, co zapobiega zupełnie ich rozproszeniu się, co nadaje im pewną jednolitość, pewien ład, pewien układ taki, byśmy się w nich nie gubili. Tym czynnikiem w zestawieniu barw jest pewien rysunek, pewien układ; w muzyce, w melodii [?] przede wszystkim czynnikiem 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. (Pokażać na metronomie.)

Rytm sprawia, że luźne następstwo dźwięków lub akordów nabiera pewnego związku, że te 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 brzmi-

niem bardzo się między sobą mogą i muszą różnić, lecz rytmicznie są jednakowo zbudowane. [Z *dymem pożarów*.]

Naturalnie rytm także jest dostępny urozmaiceniu; nie jest jeden takt zbudowany tak samo jak drugi; ale wszystkie mają tę samą zasadniczą postać (to samo 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 urozmaiconą jednolitość, jednolitość w urozmaiceniu. To jest jedna z ogólnych zasad upodobania estetycznego — to 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 nam podobała.

Rytm jednak, dzieląc melodię na takty, tym samym nie tylko nadaje dźwiękom 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 połączyć [?] — 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 jeśli 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, a te całości wyższego rzędu znowu całości jeszcze wyższego rzędu, (Wykazanie na przykładzie *Cake-walk* [Debussy'ego?], *Sirenenmotiv* [?] [z poematu symfonicznego Debussy'ego?], rycerz słońca [?].) 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 mu-

SENAT AKADEMICKI
I RADA WYDZIAŁU HUMANISTYCZNEGO
UNIwersYTETU JANA KAZIMIERZA
ORAZ
POLSKIE TOWARZYSTWO FILOZOFICZNE WE LWOWIE

MAJĄ ZASZCZYĆ ZAPROSIC
NA

AKADEMIĘ ŻAŁOBNĄ

KU CZCI
KAZIMIERZA TWARDOWSKIEGO

KTÓRA ODBĘDZIE SIĘ

W SOBOTĘ DNIA 30 KWIETNIA 1938 R.
O GODZ. 17³⁰

W AULI UNIwersYTETU JANA KAZIMIERZA
UL. HANUSZKOWSKA 1

23. Zaproszenie na
akademię żałobną
po śmierci Kazimierza
Twardowskiego (1938).
Ze zbiorów
Prof. Andrzeja Tomczaka.

PROGRAM:

1. Marsz żałobny Beethovena:
odegra orkiestra Filharmonii lwowskiej pod dyrekcją
dyr. Adama SOLTYSA.
2. Zagajenie JM. Rektora Uniwersytetu Jana Kazimierza.
3. Przemówienia:
Dr Tadeusza CZEŻOWSKIEGO Profesora Uniwer-
sytetu Stefana Batorego.
Dr Romana INGARDENA Profesora Uniwersytetu
Jana Kazimierza.
Dr Stanisława LEMPICKIEGO Profesora Uniwersytetu
Jana Kazimierza.
4. Pieśni Kazimierza Twardowskiego:
odśpiewa p. Maria JĘDRZEJEWSKA, przy fortepianie
H. MIENIEWSKA - RZEPECKA.

zyczne itd. — i istnieje osobna nauka [o tych całościach], nauka o formach 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”), dalej analogia (*Cake-walk*).

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 «melodie nieskończone», także u Liszta).

Wszystko to, com dotąd mówił, 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.

Z harmonią, z wielogłosowością, przybywa nowy czynnik zarówno budzący upodobanie zmysłowe, jak też urozmaicający. Już sama zmiana jedno i dwugłosowości, dwu i trzygłosowości, odcienie dynamiczne, prowadzenie różnych głosów w różnych barwach ([na] różnych instrumentach, chór mieszany), różne rytmy, [wszystko to] daje niesłychaną różnorodność. Dalej [dochodzi] ogromna mnogość stosunków 2 głosów (ruch równoległy, [?]). A znowu skupia je w jedną całość konsonans (zlewanie się) i wszystko to, co skupia takty, frazy, ustępy muzyczne.

Tak więc to, co bezpośrednio słyszymy, przedstawia się nam jako bogata, w ramy ujęta tkanina dźwięków, która się przed uchem naszym przesuwa. Ta ujednoczona różnorodność nam się podoba; umysł nasz lubi wszelkie kombinowania, ujmowanie związków i stosunków, zwłaszcza gdy zachodzą między czynnikami, które już same dla sie-

bie są miłe. A tu [jest] jeszcze jedna rzecz. Tylko stopniowo całość się przed nami rozciąga, stąd pewne napięcie ciekawości, oczekiwanie — niespodzianki (modulacja z *des* na *f*), które zostają zaspokojone; więc [dochodzi] tu nowy czynnik upodobania (napięcie rytmiczne, melodyjne, harmonijne, dynamiczne).

[4.]

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

Głos jest czynnikiem motorycznym, Na silne uderzenie drgniemy, podskoczmy. Więc i [?] dźwięk tę tendencję ma. Akcentowane dźwięki «idą w nogi» [dajemy takt głową]. Różne rytmy taneczne. To rzecz przyjemna, to ożywiająco działa, prawie jakby rzeczywisty ruch. To znowu nam się podoba. [Marsze.]

Ruch jest zarazem wyrazem uczucia. Przygnębienie, smutek w ruchach wolnych, radość, wesołość w ruchach przyspieszonych. Więc rytm i tempo przypominają nam takie uczucia — obok gry dźwięków w uchu, gra uczuć w duszy. Powaga, majestatyczność, spokój i łagodność, ożywienie. Zmiany uczuć. — Szarpiące [?].

Dynamika dźwięków także przypomina nam dynamikę uczuć; spotęgowanie, zamieranie — ukojenie (kontrast, *Marsz pogrzebowy* Chopina).

Nawet akordy niektóre, [np.] dysonans [?], zgoda i harmonia przenośnie. Dur. Moll. Nawet pojedyncze dźwięki: niskie [wyrażają] coś poważnego, wysokie mniej.

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

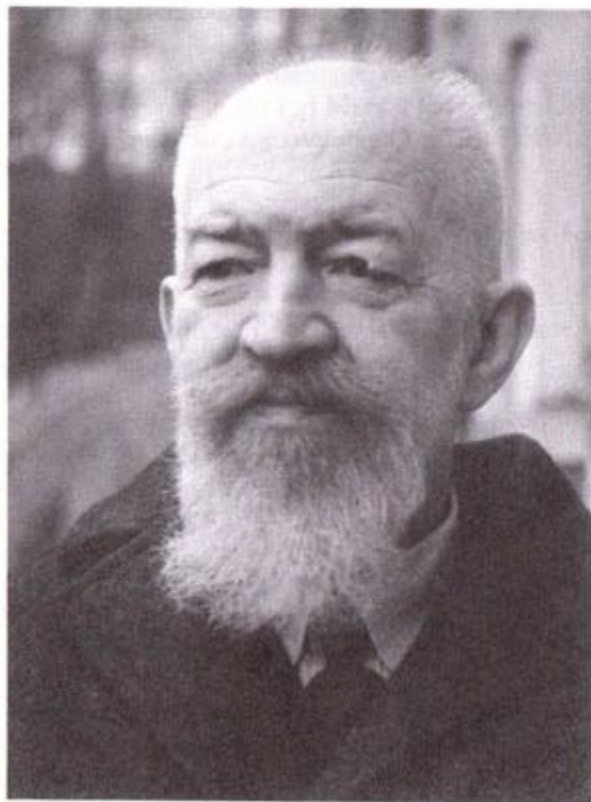
Więc muzyka budzi w nas cały świat uczuć i myśli — dość nieokreślonych, ale i ta różnorodność wewnętrzna nam się oczywiście podoba.

Często też [idzie to] w kierunku bardziej określonym: napis [tu: tytuł] utworu, «przewodnik programatyczny», tekst, pieśń, chór, opera (słowa i ruchy; sens). To jednak już nie [jest] czysta muzyka.

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

Nie będę [już] mówił o stosunku muzyki do innych sztuk, zakończę tylko uwagą: Muzyka [jest] najbardziej rozpo-
wszechniona (potrzeba wyrażania się) ze wszystkich sztuk: (1) najczęściej jej słucha, (2) najczęściej ją wykonywa.
Niebezpieczeństwo zmechanizowania.

24. Kazimierz
Twardowski (ok. 1930).
Atelier Fotograficzne
Fryderyki Olesińskiej
w Warszawie.
Ze zbiorów Dr Marii
Darlewskiej-Turant.



Fryderyki

Zapiski melomana

11.01.1919. O wpół do szóstej do wpół do dziewiątej jesteśmy wszyscy u [Ludwiki i Mieczysława] Treterów; gram tam trochę swoich kompozycji.

13.05.1919. Dziś sprowadziłem do domu zakupiony na raty z masy spadkowej po Marysi Finklowej fortepian Bösendorfera. Swój dałem w depozyt Walci [scil. Walerii Budzynowskiej] do użytku jej córek.

8.06.1919. Po kolacji z Żoną [Kazimiera] i Maryną [scil. córką Marią] u [Marii i Tadeusza] Łowczyńskich, gdzie z nim muzykowałem.

19.08.1919. Po południu w Zakopanem byłem. [...] [Po dziewiątej] na koncercie [?] Tetriego [?] i [Ireny] Dubiskiej (Cezar Franck, *Sonata A-dur* [na skrzypce i fortepian], [Jan Sebastian] Bach [...], [Fryderyk] Chopin, *Sonata B-dur* [b-moll op. 35?], [Ludwig van] Beethoven — [*Sonata A-dur*] „Kreutzerowska” [na skrzypce i fortepian]. Bardzo wielkie miałem używanie.

28.11.1919. Wieczór byliśmy wszyscy na koncercie Ireny Dubiskiej.

24.12.1919. Kolację wigilijną zjedliśmy w piątkę sami w domu [...] potem obdarowaliśmy się wzajem — potem śpiewaliśmy kolędy i duety [Felixa] Mendelssohna.

10.01.1920. Po kolacji u nas [Karolostwo] Zagajewscy i [Zofia z Paławskich i Ignacy] Drexlerowie. Drexlerowa śpiewa.

12.06.1920. Po kolacji u [Ludwiki i Mieczysława] Treterów byłem — grałem z nią na 4 ręce — m.in. [Antona] Brucknera II symfonię [c-moll].

9.09.1920. Wieczór ze Staszka Mühlówną i [Liną] Siekierską w teatrze na *Księżniczce czardasza* [Imrego Kálmána]. Operetka tak sobie. Przedstawienie marne.

14.09.1920. Wieczór na kolacji byłem u Dani [scil. Danieli Gromskiej], która tu po wyjeździe męża swego pozostała — po kolacji przegraliśmy na 4 ręce II symfonię Brucknera.

27.09.1920. Po kolacji muzykowanie.

8.10.1920. Po kolacji Hasia [Joanna] Makowska — śpiewała.

29.10.1920. Wieczór byliśmy wszyscy w teatrze na *Cyganerii* [Ruggera Leoncavalla], w której występowała Ewa Didurówna i [Tadeusz] Łowczyński! Przedstawienie było na ogół wcale dobre, Didurówna ma dobrą szkołę i głos mezzosopranowy; gra też dobrze.

11.11.1920. Na kolacji u nas Hasia — śpiewała po kolacji liczne pieśni.

15.11.1920. Bardzo źle czyniłem, dając się tylekroć i tak gruntownie wypychać z prostej linii pracy naukowej i nauczycielskiej i spychać na teren tzw. działalności społecznej. [...] Trzeba było [...] dać za to społeczeństwu serię porządnych książek do nauki i kształcenia się w zakresie filozofii [...]. No i może byłoby się też zrobiło coś w muzyce. Ale dziś próżne późne żale!

27.11.1920. Po kolacji u nas pani [?] Drewnowska z Wojtkiem [scil. Marią], Dania i Drexlerowie. Drexlerowa śpiewała.

3.12.1920. Wala [scil. Waleria Budzynowska] z Halką [scil. Heleną Twardowską] i Anielką [scil. Anielą Twardowską] wieczór na koncercie [Stanisławy Korwin-] Szymanowskiej.

10.12.1920. Wieczór z Żoną i Anielką na koncercie Szymanowskiej, śpiewaczki, posiadającej wysoki artyzm.

30.12.1920. Na kolacji u nas Hasia Makowska, z którą następnie trochę muzykuje.

6.03.1920. Żona była dzisiaj z [Marią] Łowczyńską, Lidką [Łowczyńską] i Halką [Heleną] Słoniewską w teatrze na operze *Janek* [Władysława Żeleńskiego].

17.04. 1926. Po kolacji u [Danieli i Edmunda] Gromskich. [...] Akompaniowałem Drexlerowej do śpiewu. Głównie pieśni [Franza] Schuberta i [Mieczysława] Karłowicza.

2.05.1926. Rano o wpół do dziesiątej w Kościele Dominikanów [...], by słyszeć śpiew [...] Marysi Jędrzejewskiej. Ma bardzo ładny mezzosopran, wymagający jednak dalszego szkolenia.

16.06.1926. Żona wieczór z Lidką Łowczyńską na *Fauście* [Charlesa Gounoda] z [Adamem] Didurem.

19.06. 1926. [Wieczorem] u Gromskich [...]. Muzykowałem trochę z Drexlerową.

3.10.1926. Od wpół do siódmej do dziesiątej u Wandy Szawłowskiej, gdzie się muzykowało: Tadzio Witwicki, Wanda Szawłowska, [Maria] Jędrzejewska grali; Jędrzejewska też śpiewała.

13.10.1926. Po posiedzeniu byłem na koncercie kwartetu drezdeńskiego w Towarzystwie Muzycznym. Przyszedłem już nie na początek, ale słyszałem jeszcze cały kwartet [Claude'a] Debussy'ego i Beethovena. Słuchałem z przyjemnością — po długim czasie znowu raz będąc na bardzo ładnym koncercie, ale byłem zbyt zmęczony, aby mieć pełną z tego słuchania rozkosz.

25. Maria Jędrzejewska.
Fotografia z albumu
ofiarowanego
Kazimierzowi
Twardowskiemu przez
uczniów i przyjaciół
w 1936 roku.
Archiwum PTF
w Warszawie.



3.12.1926. Po kwersatorium byłem na końcu koncertu Zosi Drexlerowej, na którym była Żona od początku z Rysią [*scil.* Fryderyką Jarzębińska].

7.12.1926. Wieczór przyjęcie u Gromskich. [...] Akompaniowałem trochę Drexlerowej do śpiewu.

18.12.1926. Wieczór z Kazikami [*scil.* Marią i Kazimierzem Ajdukiewiczami] w domu — słuchałem radio-koncertu i radio-komunikatu.

23.12.1926. Wieczór pomagałem zdobić choinkę. Trochę grałem na fortepianie.

6.01.1927. Od piątej do dziesiątej muzykalne popołudnie u Wandy Szawłowskiej. Z domowych młodzi Szawłowscy (ona Jula [*scil.* Julia] Kallenbachowa z domu), jakiś kuzyn Szawłowski, Władysław Neumann, bardzo muzykalny i bardzo ładnie na skrzypcach grający, siostra Wandy Szawłowskiej [?], dalej spoza domowych Tazio Witwicki, Jędrzejewska, Halka Słoniewska, [Jerzy] Kirchner. I sam dość wiele grałem, akompaniując do skrzypiec i do śpiewu.

2.02.1927. Od szóstej do ósmej u Łowczyńskich z Żoną [...] Akompaniowałem trochę Łowczyńskiemu. M.in. [pieśń] *Sapphische Ode* [op. 94 Johannes] Brahmsa, którą ogromnie lubię. Taka w niej szlachetna linia. Muzyka!

12.03.1927. Byłem u Antków Cieszyńskich, ich druga sobota. Moc ludzi. Akompaniowałem trochę malarzowi [Mieczysławowi] Reyznerowi, który aczkolwiek starszek, produkuje się śpiewem, choć głosu już nie ma i mocno dystonuje. Ot, ludziska.

18.03.1927. Żona wieczór w Teatrze Wielkim z Łowczyńską na *Legendzie Bałtyku*, operze [Feliksa] Nowowiejskiego.

31.03.1927. [Byłem] z Żoną u Drexlerów na ich *jourze* [...]. Drexlerowa śpiewała pieśni [Witolda] Friemanna przy jego akompaniamencie.

1.04.1927. Wieczór z Żoną u Gromskich. [...] Trochę akompaniowałem Drexlerowej [...].

4.04.1927. Żona z Łowczyńską i Maryną w Teatrze „Nowości” na operetce *Król kawy* [?].

4.12.1927. Na obiedzie Jurek [scil. Jerzy Preiss], na kolacji Ma [scil. Maria Cieszyńska]. Słuchaliśmy z nią radia.

11.01.1928. Żona [...] wczoraj była na operetce *Paganini* [Ferenca Lehára] z Łowczyńskimi [...].

3.02.1928. Wieczorem byłem z Rysią Jarzębińską, Halką Słoniewską, Runią [scil. Seweryną] Łuszczewską, Marysią Jędrzejewską i Tadzkiem Witwickim na koncercie Towarzystwa Muzycznego, na którym odegrano *Uwerturę* [koncertową *E-dur*] i *Symfonię II* [B-dur op. 19] [Karola] Szymanowskiego oraz siostra jego [scil. Stanisława Korwin-Szymanowska] śpiewała trzy jego pieśni z orkiestrą.

8.03.1928. Wieczór u Rysi z Żoną, bo obchodziła imieniny. [...] Miło się wieczór spędziło — po długim czasie znowu grałem, Tadecek [Tadeusz Dudryk?] trochę śpiewał.

26.03.1928. Wieczór *privatissimum*, potem u prof. Akademii Weterynarii [Wacława] Moraczewskiego na muzycznej herbatce. Byli Drexlerowie, [Kazimierz] Sichulski, Friemann, [?] Wodzicka, inż. [Antoni] Müller, który bardzo ładnie śpiewał; Drexlerowa też śpiewała, Friemann akompaniował i grał solo.

25.12.1928. Po kolacji słuchałem z Żoną radio.

6.01.1929. Po długim czasie grałem znów z Kazikiem na cztery ręce.

26. Zofia
Pastawska-Drexlerowa.
Fotografia z albumu
ofiarowanego Kazimierzowi
Twardowskiemu przez
uczniów i przyjaciół
w 1936 roku.
Archiwum PTF
w Warszawie.



20.01.1929. Po południu po sjeście trochę grałem Jasiulko-
wi [scil. Janowi Dudrykowi] kolędy, a on je śpiewał.

27.01.1929. Po południu u Gromskich z Żoną na ich zapro-
szenie. Byli prócz nas Drexlerowie, Słoniewska, Kazik, Lo-
nek [scil. Longin Dudryk]. Akompaniowałem nieco Drex-
lerowej do śpiewu, przeważnie [Ewarda] Griega, także
nową dla mnie pieśń [Arnolda] Schoenberga, dwie pieśni
rosyjskie etc.

3.07.1929. Po południu było u Runi Łuszczewskiej [...] zebranie [...]. Siedzieliśmy tam do kwadrans po ósmej, rozmawiając, pijąc herbatę, muzykując (Jędrzejewska na skrzypcach, ja na fortepianie) [...].

26.12.1929. Po obiedzie grałem — po długim znów czasie — z Kazikiem na cztery ręce.

28.12.1929. Po kolacji byłem z Żoną u Gromskich na pro-
szonej herbatce [...]. Trochę się gadało, trochę muzykowa-
ło [...].

16.01.1930. Wieczór po wykładzie z Żoną w Kasynie i Kole
Literackim na koncercie Janki [scil. Janiny] Frenklówniej.

3.02.1930. Anielka z Łowczyńską w Teatrze Wielkim na
operetce.

14.06.1930. Z Żoną na proszony wieczór do Gromskich.
[...] Jak zwykle Drexlerowa śpiewała przy moim akompa-
niamencie. Grałem też trochę swoich pieśni, których część
również umie śpiewać.

27.06.1930. Po [...] posiedzeniu [Towarzystwa Naukowe-
go] byłem z Żoną na popisie absolwentów Koserwato-
rium Muzycznego — poszedłem tam, by usłyszeć śpiew
Marysi Jędrzejewskiej, uczącej się od dwóch lat — po nie-
fortunnych lekcjach u [Zofii] Kozłowskiej — u [Augusta]
Dianniego.

12.10.1930. Po obiedzie zostałem sam w domu. Był Zenek
[scil. Zenon] Łupicki, a potem Słoniewska, której akompa-
nowałem do śpiewu.

26.10.1930. Po obiedzie byłem z Żoną u Ma Cieszyńskiej.
Żona odeszła wcześniej, po czym grałem na cztery ręce
z Ma I symfonię [D Josepha] Haydna.

24.12.1930. O czwartej wieczera wigilijna [...]. Potem za-
świecenie drzewka, wielka radość dzieci, starszych z ni-
mi, trochę kolędowania.

20.04.1931. Żona była wieczór z Łowczyńskim w Teatrze
Wielkim na operetce *Wiktoria i jej huzar* [Pála Ábraháma].

5.08.1932. Wieczór słuchałem z Żoną koncertu wiedeń-
skich filharmoników, transmitowanego z Salzburg Fest-
spiele, a poświęconego kompozycjom J[oh]an[na] Straus-
sa.

9.10.1932. Lektura artykułu o Haydnie, który mi Julek [scil.
Juliusz Twardowski] do przejrzenia przysłał.

11.10. 1932. Na kolacji Julek, z którym po kolacji przecho-
dziłem jego artykuł o Haydnie.

24.12.1932. Po drzewku trochę grałem kolęd.

16.01.1933. Słuchałem śpiewu Drexlerowej w radio tutej-
szym — mam wrażenie, że głos jej bardzo podupadł.

13.02.1933. Po południu [...] słuchałem *Tristana i Izoldy*
w Operze Drezdeńskiej w 50 rocznicę śmierci Ryszarda
Wagnera.

14.02.1933. Po południu była u mnie do osiemnastej trzy-
dzieści Marysia Jędrzejewska, śpiewała trochę przy moim
akompaniamencie.

22.03.1933. W czasie kolacji i później słuchałem transmitowaną z Wiednia IX *Symfonię* [d-moll] Brucknera i jego *Te Deum*.

26.08.1933. Wczoraj wieczór, już po spisaniu dzienniczka, słuchałem całą IX *symfonię* [d-moll op. 125] Beethovena z płyt przez radio. Wielkie to było używanie! Także i takie używanie tylko wyjątkowym bywa u mnie zjawiskiem!

13.09.1933. Wieczór słuchaliśmy przez radio urządzonej przez Julka akademii w Musikverenssaal w Wiedniu. Słyszeliśmy także słowa, którymi także akademię zagał. Przebieg był piękny i poważny. Przemawiał Prymas [August] Hlond, wspomniały odczyt miał [Oskar] Halecki. Z części muzycznej (orkiestra, [Ewa] Bandrowska-Turska, [Maurycy] Rosenthal) najpiękniej wypadł mego gustu Rosenthal.

3.10.1933. Po kolacji była wraz ze Słoniewską Marysia Jędrzejewska i zaprodukowała nam na gramofonie szereg płyt z wydawnictwa, ilustrującego rozwój muzyki od czasów starogreckich do wieku XVIII. Rzeczy bardzo ciekawe i pouczające.

29.10.1933. Od jedenastej trzydzieści do trzynastej trzydzieści słuchałem koncertu filharmonicznego pod batutą [Artura] Toscaniniego, transmitowanego przez radio z Wiednia. Orkiestra bajeczna. III *Symfonia* [F-dur op. 90] Brahmsa była punktem kulminacyjnym.

9.01.1934. Po kolacji grałem trochę walców. Bardzo dawno już nie ruszałem fortepianu!

19.01.1934. Wieczór słuchałem z Żoną koncertu filharmonicznego z Warszawy pod batutą [Mieczysława] Sołtysa z [Jerzym] Czaplickim jako solistą. Beethoven.

2.06.1934. Miałem [w] wieczór posiedzenie Sekcji Psychologicznej PTF, z odczytem Drki Zofii Lissy z psychologii muzycznej dziecka. Odczyt ilustrowany śpiewem koło

9-letniej dziewczynki i grą na skrzypcach Jędrzejewskiej. Bardzo ciekawy.

Dzienniki. Cz. I-II, Toruń 1997, Adam Marszałek.

NACHTGEBET

Lied für eine Singstimme
mit Clavierbegleitung

von

Dr. CARL NAWRATIL,

liebevoll gewidmet dem jugendlichen Verfasser des Textes,
einem Zögling der k. k. Theresianischen Akademie.

Dem selben hat vorgelesen im Zögling-Concerte der Akademie
zur Gedenkfeyer des 162. Geburtstages der Kaiserin

MARIA THERESIA

am 12. Mai 1880 in Wien

1. vollständige Ausgabe

Musik auf Neuzeit
Hr. Hermann Franke

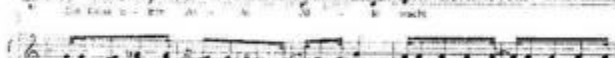
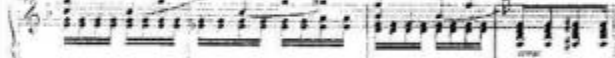
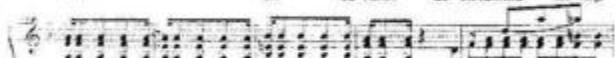
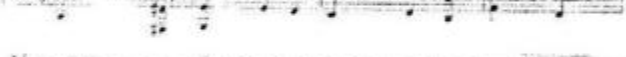
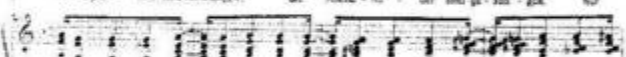
NACHTGEBET

Liedart

Sopran



Pianoforte



b. „Nachtgebet“
partytura

Lucjan Rydel

Singl.

mf Zót - ta list - ki brzoż dy - go - są, dy - go - są

Bo je dzi - sioj no - są zwa - żył si - my mros

o we - da - ja wene jak u - le - wa rto - ta

Go zio - mi je mro - ta kra - tra zim - ny *Przewar*

ile tym li - ściom, ile w ele - wa - ty zko - wa

hi - cher je roz - me - wa ma de - sioż w mgle

Se - są zo - stępn totem wzo - rze - ja o - Kró - tno

jak tym li - ściom smü - lno *poco* *rit.* ja naj - le - piej wsi...

modło ritar. *dim.*

28. Kazimierz
Twardowski
i Lucjan Rydel.
„Jesień” (ok. 1907).
Ze zbiorów
Prof. Andrzeja Tomczaka.
a. Rękopis melodii.

JESIENIA

Melodia: Kazimierz Twardowski
 Akompaniament: Paweł Strzelecki
 Słowa: Lucjan Rydel

Andante sostenuto 3/4

Soprano

Pianoforte

Con mossero

p

con Ped.

łó - śc i - li - ki brzo - dy - go - ci, dy - go - ci,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "Dziś w dzień ten przyjdzie znowu zstąpienie". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

c. „Jesień”,
partytura, cd.

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics: "i po-je-że-je znowu". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a final cadence in the piano part.

Musical score for "Jesienią", part 4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *poco più forte* and *rit.*. The lyrics are:

Je - szę tu - mo - wic - że - wio - s - nę - w - i - e - s - i - e - ni - ą -

d. „Jesienią”,
partytura, cd.

Continuation of the musical score for "Jesienią". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *poco rit.*, *poco più forte*, and *pp*. The lyrics are:

do - ty i - st - o - wa - nie, je - szę - je - szę - w - i - e - s - i - e - ni - ą...

O naszym Dziadku

Gliwice, 20 stycznia 2005 roku.

1. Z naszym Dziadkiem*, Kazimierzem Twardowskim, mieszkaliśmy razem do roku 1932. Później bywaliśmy u Niego z wizytami w niedzielę i święta.

Dziadkowie mieszkali w dwupiętrowej kamienicy czynszowej przy ul. św. Zofii 46, na drugim piętrze, pod numerem 6 (w kamienicy było sześć mieszkań i dwuizbowa sułtarna). Meble były własnością Dziadków. Czynsz w roku 1938 wynosił ok. 130 zł miesięcznie.

Sąsiadem Dziadków był profesor Wiktor Dollmayer z Wiednia, lektor języka niemieckiego w Uniwersytecie Jana Kazimierza.

2. Domem zarządzała Babcia Kazimiera.

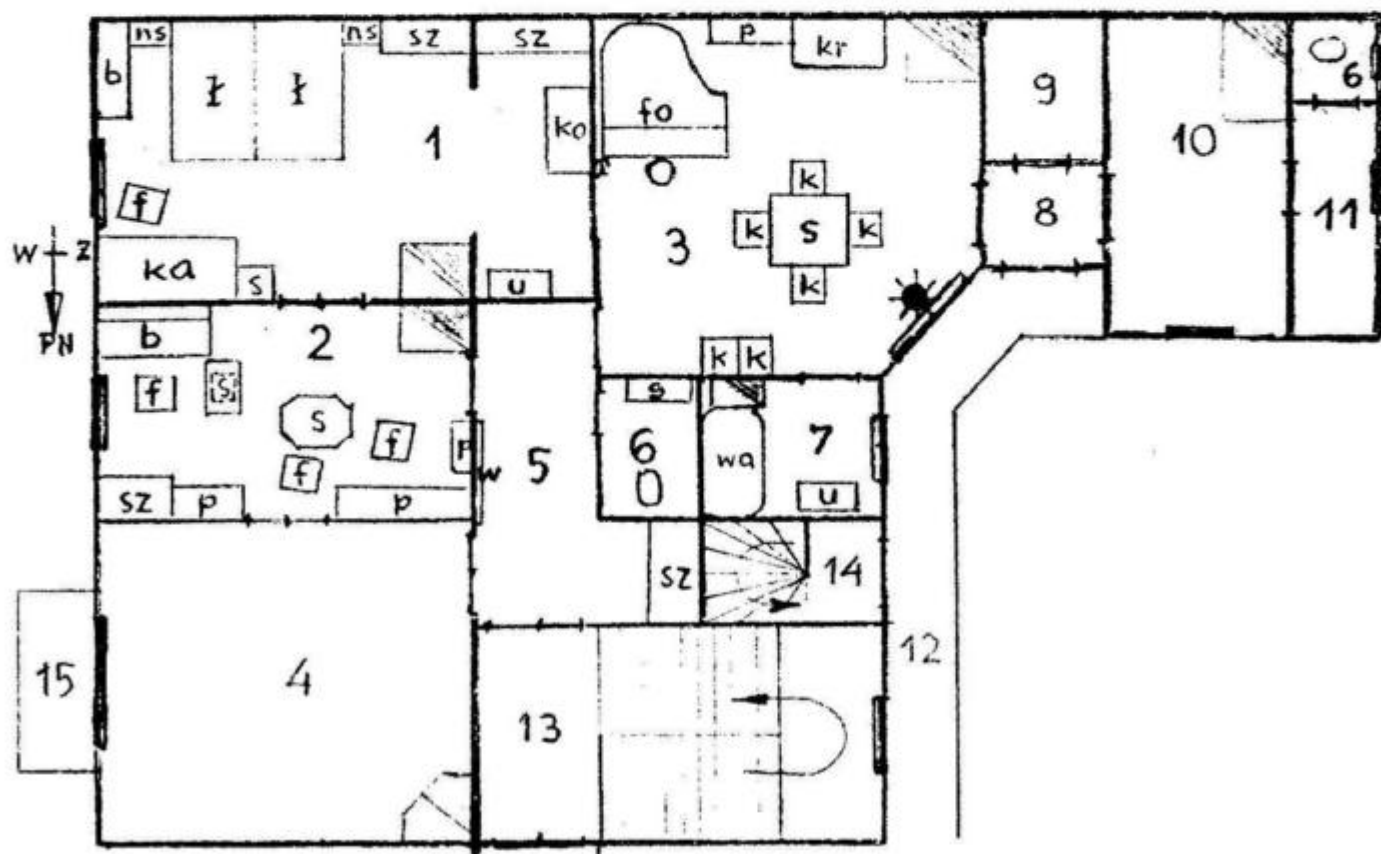
Babcia była córką Waleriana Kołodziejskiego, architekta z Szopienic, i Józefy z domu Ozajstowicz. Uczęszczała do szkoły SS. Niepokalanek. Władała niemieckim i francuskim oraz umiała kreślić rysunki techniczne (w czym zapewne pomagała Ojcu).

3. Dziadkowie zatrudniali stale kucharkę, a okresowo także tzw. podręczną pomoc domową.

Posiłki były trzy razy dziennie. Na śniadanie Dziadek jadł zwykle jajko na miękko, pieczywo z masłem i pił białą kawę. Obiad składał się z trzech dań. Do obiadu Dziadek pijał białe wino; w niedzielę po obiedzie dochodziła jeszcze czarna kawa lub herbata z rumem. Jeśli byli goście — podawano podwieczorek.

Na kolację często przychodziły do Dziadka Jego uczennice: Fryderyka Jarzębińska, Izydora Dąbska i Helena Słoniewska. Do częstych gości należały także Daniela

29. Plan mieszkania
 Kazimierza
 Twardowskiego
 w kamienicy przy
 ul. św. Zofii 46,
 we Lwowie.
 Rys. odręczny autorów
 wspomnień.



Tennerówna–Gromska, Jadwiga Fryling, Anna i Helena Jędrzejowskie i Maria Jędrzejewska–Horodyska.

4. Dziadek palił papierosy robione ręcznie w domu w tutkach *Herbewo*, najczęściej z tytoniem *Pursiczan* lub *Najprzedniejszy Macedoński*. Czasem Dziadek otrzymywał od Brata z Wiednia tytoń *Superfein Türkischer* lub *Sultan flor*.

5. W jadalni stał fortepian marki *Bösendorfer* z mechaniką wiedeńską.

Z opowiadań wiemy, że Dziadek lubił grać na fortepianie, fisharmonii i organach oraz że napisał muzykę do wierszy Leopolda Staffa i Stanisława Koraba–Brzozowskiego. Marzeniem Dziadka było skomponowanie operetki — w stylu operetek Ferencza Léhara czy Imrego Kálmána. Powiedział to w roku 1936 — z okazji podarowania nam fortepianu, na którym nie mógł już grać z powodu chiragry.

Z tego też powodu miał trudności z utrzymaniem pióra i wszystko pisał na maszynie. Swoją starą maszynę do pisania (z krytym pismem i poduszką z tuszem) podarował mi — jak tylko nauczyłem się czytać. Zacząłem na tej maszynie redagować pismo *Moja Literka* (formatu A5); Dziadek «kupował» je ode mnie za 5 groszy i z uwagą czytał.

6. Pod oknem w jadalni rosła duża palma wachlarzowa, a na stole zawsze były bukiety lub kwiaty doniczkowe (często azalie i hiacynty).

Poza tym — na półce stał zegar bijący w kształcie prostopadłościanu z bocznymi szybkami, przez które widać było mechanizm, a na ścianie przy fortepianie zainstalowany był telefon.

Radio Dziadków było kryształkowe — ze słuchawkami.

7. W mieszkaniu wisiły dwa portrety Dziadka: jeden w todzie rektorskiej, a drugi — w ubraniu «cywilnym»

30. Fortepian Kazimierza Twardowskiego (firmy Bösendorfer). Obecnie w posiadaniu prawnuczki — Marii Darlewskiej–Turant. Fot. Dariusz Skóra.



(w pozycji stojącej). Było jeszcze wiele fotografii w ramach za szkłem: zabytków architektury, rzeźb greckich i — zdjęć wnuków.

W jadalni nad półką wisiał obraz olejny przedstawiający Chrystusa z Apostołami w łanie zboża — z podpisem „A oni poszli za nim”; natomiast w sypialni nad łóżkiem — był (również olejny) obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Janem.

8. Dziadek zawsze przestrzegał zwyczajów związanych ze świętami religijnymi.

9. Mieszkaliśmy w pokoju oznaczonym na planie cyfrą 4.

Gdy wnuki zbyt głośno się bawiły albo były nieposłuszne, Dziadek karcił je podniesionym głosem lub uderzał pięścią w stół. (Raz dostałem «po łapie» za wywrócenie kwietnika z roślinami doniczkowymi na drzwi balkonowe i wybicie w nich szyby.)

Po tym, jak się wyprowadziliśmy, nasz dawny pokój został zamieniony na pokój gościnny. Nie pamiętamy jego umeblowania.

10. Dziadek chorował na cukrzycę (zastrzyki insuliny robił sobie sam w udo), artretyzm i reumatyzm. Odkąd pamiętamy — nosił okulary.

Ze względu na stan zdrowia — za naszej pamięci nie wyjeżdżał już ze Lwowa. Wiemy, że przez wiele lat spędzał wakacje w Poroninie i chodził na wycieczki w Tatry.

Zmarł — na zapalenie płuc.

Spis ilustracji

1. Pamiątka św. komunii Kazimierza Twardowskiego. Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.
2. Pamiątka bierzmowania Kazimierza Twardowskiego. Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.
3. Kazimierz Twardowski jako uczeń Theresianum (1880?). Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.
4. Theresianische Akademie w Wiedniu. Wygląd obecny (1994). Fot. JJJ.
5. Wśród kolegów z Theresianum (1885?). Archiwum PTF w Warszawie.
6. Wśród lwowskich uczniów (1905?). Archiwum PTF w Warszawie.
7. Friedrich Nietzsche. Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Kraków 1929–1933, Wydawnictwo Gutenberga, t. 11, s. 170.
8. Gabinet prywatny Kazimierza Twardowskiego: ściana północna (ok. 1935). Ze zbiorów Prof. Jana Darlewskiego.
9. Wśród lwowskich uczniów (1925). Archiwum PTF w Warszawie.
10. Gabinet prywatny Kazimierza Twardowskiego: ściana północna (ok. 1935). Ze zbiorów Prof. Jana Darlewskiego.
11. Dyplom członka honorowego Towarzystwa Samopomocy Certyfikatów Wojskowych (po 1906). Archiwum PTF w Warszawie.
12. Dyplom członkostwa honorowego Galicyjskiego Związku c.k. Sług Państwowych we Lwowie (1914). Archiwum PTF w Warszawie.
13. Dyplom doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego (1929). Archiwum PTF w Warszawie.
14. Dyplom wdzięczności od uczniów (1925). Archiwum PTF w Warszawie.
15. Kamienice we Lwowie przy d. ul. św. Zofii 48 i 46 (ob. ul. Iwana Franki 132 i 130); w drugiej pod numerem 6 Kazimierz Twardowski mieszkał od roku 1908 do śmierci. Wygląd obecny (2002). Fot. Bogdan Dziobkowski.
16. Pierwsza strona rękopisu „Dlaczego lubimy muzykę?” (1906). Archiwum PTF w Warszawie.
17. Gabinet Kazimierza Twardowskiego (ok. 1935). Fotografia z albumu ofiarowanego Kazimierzowi Twardowskiemu przez uczniów w 1936 roku. Archiwum PTF w Warszawie.

18. Wojciech Gerson: „Polonez” (1858). [W:] Pisma Adama Mickiewicza, t. VIII, Warszawa 1858, S.H. Merzbach, przed stroną tytułową.
19. Paul Verlaine. Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Kraków 1929–1933, Wydawnictwo Gutenberga, t. 17, s. 314.
20. Lucjan Rydel. Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Kraków 1929–1933, Wydawnictwo Gutenberga, t. 15, s. 144.
21. Leopold Staff. Fotografia z albumu ofiarowanego Kazimierzowi Twardowskiemu przez uczniów i przyjaciół w 1936 roku. Archiwum PTF w Warszawie.
22. Program koncertu Fredericka Williama Robertsona (Butlera) i Kazimierza Twardowskiego w Kole Literackim we Lwowie (1903). Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.
23. Zaproszenie na akademię żałobną po śmierci Kazimierza Twardowskiego (1938). Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka.
24. Kazimierz Twardowski (ok. 1930). Atelier Fotograficzne Fryderyki Olesińskiej w Warszawie. Ze zbiorów Dr Marii Darlewskiej-Turant.
25. Maria Jędrzejewska. Fotografia z albumu ofiarowanego Kazimierzowi Twardowskiemu przez uczniów i przyjaciół w 1936 roku. Archiwum PTF w Warszawie.
26. Zofia Paławska-Drexlerowa. Fotografia z albumu ofiarowanego Kazimierzowi Twardowskiemu przez uczniów i przyjaciół w 1936 roku. Archiwum PTF w Warszawie.
27. Carl Nawratil [i Kazimierz Twardowski]: „Nachtgebet” (1880). Strona tytułowa rękopisu. Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka (a). Partytura (b, c).
28. Kazimierz Twardowski i Lucjan Rydel. „Jesienią” (ok. 1907). Rękopis melodii. Ze zbiorów Prof. Andrzeja Tomczaka (a). Partytura (b, c, d).
29. Plan mieszkania Kazimierza Twardowskiego w kamienicy przy ul. św. Zofii 46, we Lwowie. Rysunek odręczny autorów wspomnień.
30. Fortepian Kazimierza Twardowskiego (firmy Bösendorfer). Obecnie w posiadaniu prawnuczki — Marii Darlewskiej-Turant. Fot. Dariusz Skóra.

Przypisy

Jacek Juliusz Jadacki, *Kazimierz Twardowski: estetyk, teoretyk i historyk muzyki — meloman i pianista, kompozytor*

^{*} Zob. *Słowo Polskie* nr 288 z 1902.

¹ Zob. *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*. Warszawa 1998, Wydawnictwo WFiS, s. 151–200

² *Pion* 1936 nr 21(138).

³ Zob. Ryszard Jadcak, „Spis wykładów Kazimierza Twardowskiego w Uniwersytecie Lwowskim”. [W:] *Kazimierz Twardowski. Nota bibliograficzna*. Toruń 1991, PTF, s. 59–77. Autor zastrzega jednak, że „spis nie jest kompletny z powodu trudności z dotarciem do niektórych źródeł” (s. 77).

⁴ „Z estetyki muzyki. Streszczenie odczytu wygłoszonego 19.10.1899 w sali ratuszowej lwowskiej”. *Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki* [Lwów], nr 242 z 24.10.1900, s. 1–2. [Zob. *Słowo Polskie* nr 249 z 20.10.1899, s. 3.]

⁵ Zob. hasło *estetyka* w: *Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*. Wydanie drugie — pomnożone i ilustrowane. Tom I–II. Lwów 1907, Wydawnictwo Macierzy Polskiej.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. hasło *muzyka*.

⁸ Zob. hasło *piękno*.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. „Podstawy wiedzy ludzkiej”. [W:] *Wybór pism psychologicznych i pedagogicznych*. Warszawa 1992, WSiP, s. 308–309.

¹¹ Zob. hasło *Mozart*.

¹² Zob. „Wyobrażenia i pojęcia”. [W:] *Wybrane pisma filozoficzne*. Warszawa 1965, PWN, s. 122–123.

¹³ Tamże, s. 126.

¹⁴ Tamże, s. 133.

¹⁵ Tamże, s. 142–144.

¹⁶ Tamże, s. 162.

¹⁷ „O czynnościach i wytworach”. [W:] *Wybrane pisma filozoficzne*. Warszawa 1965, PWN, s. 217, 220–221, 227–230, 234–235.

¹⁸ Zob. „Dlaczego lubimy muzykę?”.

¹⁹ Zob. hasła *Chopin*, *Moniuszko* i *polonez*.

²⁰ Zob. *Etyka*. Toruń 1994, Adam Marszałek, s. 90–91.

²¹ *Etyka*, s. 25.

²² *Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*. Wydanie drugie — pomnożone i ilustrowane. Tom I–II. Lwów 1907, Wydawnictwo Macierzy Polskiej.

²³ Zob. „Dlaczego lubimy muzykę?”.

²⁴ Zob. hasło *muzyka*.

²⁵ Zob. *Encyklopedia...*, T. I, s. V.

²⁶ Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*. Warszawa 1995, Wydawnictwo Naukowe PWN.

²⁷ Tamże, s. 537–538.

²⁸ Tamże, s. 780.

²⁹ Tamże, s. 342.

³⁰ Tamże, s. 897.

- ³¹ Tamże, s. 22.
- ³² Tamże, s. 291.
- ³³ Tamże, s. 387.
- ³⁴ Zob. „Dlaczego lubimy muzykę?”.
- ³⁵ *Pion* 1936 nr 21(138).
- ³⁶ „Wspomnienia z czasów studenckich”. [W:] *Studia z zakresu filozofii, etyki i nauk społecznych*. Wrocław 1970, Ossolineum, s. 416–419.
- ³⁷ *Wiadomości Literackie* r. 15 nr 18 z 24.04.1938, s. 1.
- ³⁸ *Lwy spod ratusza słuchają muzyki*. Wrocław 1987, Ossolineum, s. 55.
- ³⁹ Z *Dzienników* wynika, że w owym czasie Twardowski regularnie ćwiczył na fortepianie. Pod datą 17 października 1882 roku zapisał np.: „od 5–8 [po południu] fortepian”. Cyt. za: Ryszard Jadczyk, *Kazimierz Twardowski. Nota bibliograficzna*. Toruń 1991, PTE, s. 5.
- ⁴⁰ *Ruch Filozoficzny* t. 14(1938) i t. 15(1939), s. 8–9.
- ⁴¹ Zbiory Prof. Andrzeja Tomczaka.
- ⁴² Ignacy Paderewski w liście do Władysława Górskiego z 9 listopada 1884 roku pisał: „Poznałem się tu z całym prawie muzycznym cechem. [...] Nauka kompozycji stoi w Wiedniu na bardzo lichym stopniu. Nie ma dobrego pedagoga, chyba jednego Navratila, który usłyszawszy moje *Wariacje [i fugę a-moll op. 11]* stał się trochę «smutny».” Cyt. za: Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902*. Warszawa 1982, PIW, s. 127.
- * Zob. „Słowo Polskie”, nr 288 z 1902.
- ⁴³ Wiersz ten przypisywano przez pewien czas niesłusznie Adamowi Mickiewiczowi.
- ⁴⁴ *Dzienniki*. Część I. Toruń 1997, Adam Marszałek, s. 108.
- ⁴⁵ Zob. *Poezje*. Wydanie trzecie, znacznie pomnożone. Kraków 1909, Księgarnia D.E. Friedleina; nakład Leona Idzikowskiego w Kijowie, s. 13.
- ⁴⁶ Anna Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, PIW, s. 125.
- ⁴⁷ Zob. Leopold Wołowicz, „Uczczenie prof. Twardowskiego”, *Słowo Polskie* r. X nr 546 z 23.11.1905, s. 6.
- ⁴⁸ Zob. tamże, 1895 nr 3, s. 6.
- ⁴⁹ Warszawa 1910, Jakub Mortkowicz.
- ⁵⁰ Pierwodruk w krakowskim *Życiu* 1898 nr 43.
- ⁵¹ Pierwodruk w krakowskim *Życiu* 1899 nr 11.
- ⁵² Pierwodruk w krakowskim *Życiu* 1899 nr 21 i 22.
- ⁵³ Zob. *Ruch Filozoficzny* t. 14(1936–1938), nr 1–3, s. 39.
- ⁵⁴ *Gazeta Polska* (Warszawa) r. 10 nr 128 z dnia 11.05.1938 [s. ?].
- ⁵⁵ Zbiory Prof. Andrzeja Tomczaka.
- ⁵⁶ Zob. *Ruch Filozoficzny* t. 14(1936–1938), nr 1–3, s. 39.
- ⁵⁷ Warszawa–Kraków 1913, Jakub Mortkowicz, s. 453.

Kazimierz Twardowski, „O estetyce eksperymentalnej”

* W rękopisie jest: „jake własności posiadać musi przedmiot (osoba, rzecz, melodia itp.), aby była istotnie piękna” [JJJ].

¹ Zob. [O.] Külpe, *O zadaniach i kierunkach filozofii*, Lwów 1899, t. I, § 9.

** Gustav Theodor Fechner urodził się w 1801, a zmarł w 1887 roku [JJJ].

² W rękopisie brak treści przypisu [JJJ].

*** W rękopisie nad tym słowem jest dodane słowo: „ściśle” [JJJ].

³ G.T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, [Leipzig] 1876, t. I, s. 87–89.

⁴ Tamże, s. 89–90.

⁵ Tamże, s. 94.

⁶ Tamże, s. 6–7.

**** Adolf Zeising urodził się w 1810, a zmarł w 1876 roku [JJJ].

⁷ [A.] Zeising: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, [Leipzig,] 1854, s. 11–130.

⁸ [A.] Zeising, *l.c.*, s. 156–159. Por. także tego samego autora *Ästhetische Forschungen*, [Frankfurt] 1855, s. 179–181.

⁹ Zeising poświęcił tym własnościom matematycznym osobną rozprawę, którą wydano po jego śmierci pt. *Der goldene Schnitt*, [Leipzig] 1884.

Nadmienimy jeszcze, że algebraiczny wyraz proporcji, wynikającej z podziału złotego opiewa: $a : x = x : a - x$, jeżeli a jest całością, x częścią większą, a $a - x$ częścią mniejszą. Przyjmując za całość jednostkę, otrzymujemy przez rozwiązanie proporcji $x = 0,61803$, a $a - x = 0,38197$, przy czym $0,61803 + 0,38197 = 1,00000$.

¹⁰ [A.] Zeising: *Neue Lehre etc.*, s. 174 i następne.

¹¹ Pogląd swój na istotę zadania estetyki eksperymentalnej wyłożył Fechner w rozprawie pt. *Zur experimentellen Ästhetik* (Abhandlungen der mathematisch-physischen Klasse der Kgl. Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, IX), [Leipzig 1871] oraz w przytoczonym już dziele *Vorschule der Ästhetik*, t. I, rozdz. XIV.

***** Na odwrocie strony znajduje się tekst: „...nieupodobania, obrał droge, którą można by nazwać statystyczną. Rozumował bowiem w sposób następujący. Jeżeli większej ilości osób przedłożymy szereg przedmiotów, okazujących różne stosunki co do wymiarów, i gdy oznaczymy przedmioty, które każdej z tych osób najwięcej, względnie najmniej się podobają, wtedy ilość głosów, padłych na poszczególne przedmioty, będzie mogła służyć za miarę ich dodatniego, względnie ujemnego znaczenia estetycznego. Przez odpowiedni dobór osób oraz przez rozszerzanie takiej staty[styki]” ... [JJJ]

***** Na odwrocie strony znajduje się tekst: „...nieupodobania, obrał droge pośrednią, badając, jakie stosunki ilościowe, uzmysłowione na jak najprostszych przedmiotach, podobają się największej ilości ludzi. O stosunkach, które skupiają na sobie najwięcej głosów, można przypuścić, że odpowiadają najlepiej warunkom upodobania estetycznego. W analogiczny sposób można też zbadać” ... [JJJ].

***** W rękopisie omyłkowo zamiast „prostokątów” jest „trójkątów” [JJJ].

Kazimierz Twardowski, *Z estetyki muzycznej*

¹ Taine, *l.c* [De l'intelligence, 1885], livre III, ch. I, par. 3.

² Raciborski, *Podstawy teorii poznania...* [w *Systemie logiki dedukcyjnej i indukcyjnej*]. St. Milla, 1886], T. I, s. 136.

³ Wyraz ten przyswoił psychologii Huxley, o czym zob. Ribot, *l.c.* [L'évolution des idées générales, 1897], s. 14 sq. (Uwaga).

⁴ Wytwory nietrwałe nie istnieją w znaczeniu aktualnym oddzielnie od odpowiednich czynności, lecz tylko w połączeniu z nimi; możemy je tylko oddzielnie od owych czynności rozważać. Wytwory trwałe natomiast mogą istnieć i istnieją w znaczeniu aktualnym oddzielnie od czynności, dzięki którym powstają.

Kazimierz Twardowski, „Dlaczego lubimy muzykę?”

* Wykład odbył się w ramach Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich.

** Cały poprzedni akapit ma w rękopisie wersję krótszą [przyp. mój, JJJ]: 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.

*** Słowo chyba w rękopisie powtórzone przez nieuwagę [przyp. mój, JJJ].

Kazimierz Twardowski, *Zapiski melomana*

* Obszerniejszy komentarz dotyczący tego koncertu znajduje się w liście z 14 września 1933 roku do brata Juliusza: „Bandrowska śpiewała wprawdzie znakomicie o ile chodzi o stronę techniczną, ale ja nie lubię koloratury, uważając ją za akrobatykę, a nie za muzykę — tak jak produkcje linoskoczków w cyrku są akrobatyką, a nie artystycznym tańcem. Więc nie miałem, słuchając Bandrowskiej, takiej satysfakcji, jaką sprawiła mi gra Rosenthala”. Por. Akta Juliusza Twardowskiego, 104/1, sygn. 139. Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Ewa i Jan Darlewscy, *O naszym dziadku*

* Państwo Ewa (ur. 1926) i Jan (ur. 1925) Darlewscy są dziećmi Heleny z Twardowskich i Longina Dudryków. Dla Kazimierza Twardowskiego (por. *Dzienniki*) byli — „Ewusia” i „Jasiułkiem”.