106. s. 29

STUDJUM O PIEŚNIACH CHOPINA

c/1

SEWERYN BARBAG
DR. PHIL. ET JUR.

STUDJUM
O PIEŚNIACH CHOPINA

LWÓW — WARSZAWA — KRAKÓW
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
1927

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA * BIBLIOTEKA *

Zjazdy Słowiańskie

1540

C/1/335

Z DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
pod zarządem Józefa Ziembińskiego.

Zygalski Antoni.

PODZIAŁ PIEŚNI CHOPINA WEDŁUG ZNAMION STYLU.

W monografjach o Chopinie zawsze znaleźć można kilka uwag o jego siedmnastu pieśniach. Wspominają o nich niektórzy autorowie raczej z obowiązku, aby nie uszkodzić całokształtu twórczości jednego z największych. Nieliczne bowiem utwory wokalne Chopina wykazują jakby przygodny charakter, artystyczna ich wartość kurczy się przy dziełach instrumentalnych mistrza. Chopin zwykł był swe utwory niezliczone razy poprawiać i najdrobniejsze szczegóły cyzelować, to też nie ulega wątpliwości, że byłby swe pieśni dokładnej poddał rewizji, gdyby kiedykolwiek miał zamiar sprzedania ich jednemu ze swych wydawców.

W gronie najgłębszych przedstawicieli epoki romantycznej zajmuje Chopin miejsce o tyle odrębne, że w przeciwstawieniu do innych twórców nowych stylów muzycznych ogranicza się do form wyłącznie instrumentalnych, powierzając swe najcenniejsze koncepcje tylko fortepianowi. Zupełne pominięcie większych form orkiestralnych i wokalnych oraz skąpa stosunkowo kultura form kameralnych stwarzają twardy do zgryzienia problem dla psychologów,

zajmujących się fenomenem genjuszu Chopina. Spodziewano się po nim pierwszej wielkiej narodowej opery. Elsner, Mickiewicz, Zaleski i Witwicki naglili go do jej napisania. Ostatecznie sam Chopin zeznał, że nie czuje się na siłach i nie jest w tej formie „dość uczony", Mickiewiczowi zaś odpowiedział: „Zostawcie mi fortepian", „c'est mon affaire" (F. Hoesick „Chopin" — życie i twórczość, tom II, str. 115 — Warszawa 1911).

Twórczość w zakresie muzyki wokalnej była Chopinowi obcą, zupełnie nie odpowiadała linji rozwojowej jego artyzmu. Skrajny indywidualista nie znosił żadnych więzów, bezwzględna swoboda muzycznego wypowiadania się nie pozwalała mu naginać swych wizyj absolutnych do postulatów formy i metryki poetyckiej. — Mimo to a może właśnie z tego powodu zasługują pieśni Chopina na dokładniejszą analizę jako odruchy twórcze najbardziej w swym czasie oryginalnego ducha, jako utwory, którym sam kompozytor nie przypisywał ważniejszego znaczenia. Substratem do należytej oceny tych minjatur wokalnych nie może być metoda porównawcza w odniesieniu do jego dzieł fortepianowych, lecz badanie charakteru i stylu pieśni oraz analogja do współczesnych im typów pieśni ludowej i artystycznej.

Najstarsza pieśń Chopina „Życzenie" powstała w roku 1829, więc w rok po śmierci Schuberta, właściwego twórcy nowoczesnej pieśni artystycznej. Jednakowoż ani w „Życzeniu" ani w żadnej późniejszej pieśni (z wyjątkiem „Precz z moich oczu") nie daje się stwierdzić wpływ Schuberta, jak zresztą w całej twórczości Chopina nie znajdzie się żadna stylistyczna maniera, któraby wskazywała na bezpośredni wpływ innego kompozytora. — Jedynie rytmika i znamienny charakter polskich tańców nadały licznym jego utworom koloryt zasadniczy.

Wydane dotąd pieśni Chopina[1]) wykazują trojaki styl. I. Pieśni: 1) Hulanka, 2) Poseł, 3) Wiosna, 4) Dwojaki koniec, 5) Niema czego trzeba — mają najwięcej cech muzyki ludowej. II. 6) Życzenie, 7) Precz z moich oczu, 8) Piosnka litewska, 9) Moja pieszczotka, 10) Melodja — są pieśniami artystycznemi. III. 11) Gdzie lubi, 12) Narzeczony, 13) Wojak, 14) Smutna rzeka, 15) Leci liście z drzewa,

[1]) Fontana wspomina w liście do p. Jędrzejewiczowej o 10 czy 12 pieśniach do tekstów z cyklu „Pieśni Janusza" Wincentego Pola, których na razie nie odnaleziono. Poza tem miał Chopin skomponować muzykę do „Pieśni wygnańca" Maurycego Gosławskiego (Hoesick „Chopin" tom II. str. 112). W pamiętniku Marji Wodzińskiej znajduje się autograf piosenki „Czary" do słów Witwickiego (Kornelja Parnasowa „O kajetach Chopina" — w Księdze pamiątkowej obchodu setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina — Lwów 1913, str. 83. Ta sama wydała je pod tytułem „Album Fr. Chopina" — poświęcone Marji Wodzińskiej — Breitkopf i Härtel). Piosenka „Czary" jest bardzo pobieżnym szkicem, niejako na kolanie pisanym; pomysł — zupełnie bezwartościowy i banalny — wskazuje najdobitniej, do jakiego stopnia lekceważył sobie Chopin formę wokalną.

16) Pierścień, 17) Śliczny chłopiec — wyrażają mieszaninę pierwiastków ludowych i artystycznych.

Problem muzyki ludowej należy do najtrudniejszych w muzykologji. Olbrzymia masa materjału, rozrzucona po niezliczonych etnicznych zaułkach poszczególnych krajów, narodów i ras, utrudnia (niejednokrotnie uniemożliwia) systematykę typów, zwłaszcza melodyki ludowej.

Muzykologja porównawcza [1]) zwalcza te przeszkody przy pomocy innych nauk, jak fizjologja (fonetyka), antropologja, etnografja i etnologja, badając wpływ języka i jego fonetycznych właściwości na konstrukcję linji melodyjnej, wpływ temperamentu i swoistych ruchów (tańca) na rytmikę, oryginalne cechy gamy ludowej [2]) melizmatykę [3]) i t. p.

W niektórych pieśniach Chopina o ludowym

---

[1]) Tiersot Julien: Notes d'etnographie musicale — I. Paris 1905. — II. S. I. M. G. XI. 1910.

Hornbostel Erich: Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Z. I. M. G. 1905/6 pag. 85.

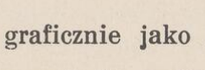
Stumpf Carl: Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchung für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. B. A. u. M. 6/1911, pag. 102.

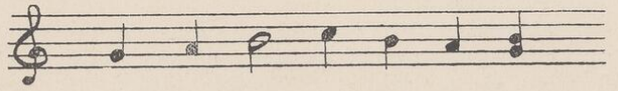
Lach Robert: Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Akademie der Wissenschaft in Wien 1924.

[2]) Rieman Hugo: Folkloristische Tonalitätstudien. Lpzg. 1916.

[3]) Lach Robert: Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. F. Kahnt Lpzg. 1913.

charakterze przebija się wyłącznie rytmika polskich tańców, zwłaszcza mazura lub kujawiaka. Zresztą melodyka ta posiada znamiona, które spotyka się nietylko w polskiej pieśni ludowej, lecz ogólnie w krajach środkowej Europy.

Ludowa muzyka europejska daje się sprowadzić do prototypu zasadniczej profilacji melodycznej, która według badań R. Lacha (Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, pag. 373) przedstawia się graficznie jako , zatem jako initium-recitatio-mediatio-recitatio i finalis psalmodji gregorjańskiej. Oskar Fleischer (Zur vergleichenden Liedforschung S. I. M. G. III, pag. 213) wywodzi z pieśni różnych ludów europejskich podstawową formę melodyki, jaką jest linja



w połączeniu z odpowiednią rytmizacją i uwzględnieniem odpowiedniej gamy. Wspólny schemat znamion muzyki ludowej da się przedstawić następująco:

a) Muzyka ludowa jest zasadniczo jednogłosowa. W epoce polifonji chóralnej wieku XVI oddziaływał styl a cappella też na praktykę muzyki ludowej. W nowszych czasach od wieku XVII pod wpływem budzącego się powszechnie stylu homofonicznego

oraz przewagi tonacyj dur i moll podawane z pokolenia na pokolenie melodje śpiewa lud unisono. Gdzie niegdzie zdarzają się wyjątki[1]).

b) O ile jest mowa o ludowej harmonice, należy dopatrywać się jej we wtórze (zwykle) instrumentów strunowych. I tu zauważyć się daje prymitywizm, wspólny prawie wszystkim ludom słowiańskim, germańskim i romańskim. Tonika i dominanta występują jako główne filary harmonizacji, co najwyżej jeszcze subdominanta, boczne stopnie już tylko wyjątkowo. W związku z tem spotyka się bardzo często melodje rozpięte na rozłożonych akordach głównych, ewentualnie na septymowym dominantowym, przyczem u ludów romańskich i germańskich przeważa tonacja majorowa, u słowiańskich jest równie częsta minorowa[2]).

---

[1]) Podczas wojny światowej przysłuchiwałem się pieśniom chłopów rosyjskich z okolic południowo-wschodnich Rosji, którzy dostali się do niewoli austrjackiej w okupowanej części Rumunji. Śpiewali oni powolne pieśni w takcie parzystym chórem 3-głosowym z imponującą łatwością, przyczem bas poruszał się przeważnie ruchem przeciwnym do pierwszego tenoru.

[2]) Herman Kretzschmar: „Volksmusik und höhere Tonkunst" — Gesammelte Aufsätze über Musik II, pag. 452: „Für den heutigen Stand der Volksmusik gehört, wenigstens in den alten Kulturländern, schon Moll zu den Schwierigkeiten (für das französische Volkslied hat Tiersot statistisch Dur schlechtweg als Norm festgestellt.), Dissonanzen verwendet die Volksmusik nur als Produkte echter oder nachgeahmter Dudelsackbegleitung und im wesentlichen stüzt sich ihr Akkordgefüge auf Tonika, Dominante und die nächstverwandten Dreiklänge. Es ist mehr als einfach, es ist ärmlich".

c) Muzyka ludowa unika modulacyj i zboczeń, bardzo nieliczne wyjątki potwierdzają regułę.

d) Na syntezę linji melodyjnej składają się repetycje jednego tonu na przestrzeni 1—2 taktów, również motywów, rzadziej całych fraz[1]), często ich odwrócenie (inwersja). Innym czynnikiem konstrukcji melodycznej jest sekwencja, przeważnie jako stopniowe przesuwanie małych jednotaktowych motywów w diatonicznych sekundach (progresja), niemniej zwykłe są sekwencje w stosunku dominantowym i tercjowym[2]). (Jako przykład przytaczam: „Mazowsze" Kolberga Oskara tom II, str. 21 pieśń 55 i str. 41 pieśń 101.) Najbardziej jednak znamiennym typem melodyki ludowej jest stopniowy ruch w diatonicznych i ściśle tonalnych sekundach. Septymowe i oktawowe skoki łatwiej można znaleźć w pieśniach polskich niż w innych.

---

[1]) Oskar Fleischer: „Zur vergleichenden Liedforschung" S. I. M. G. III, pag. 88: „Das Prinzip der Wiederholung ist denn auch, weil das älteste, im Bau der Volkslieder der oberste und wichtigste architektonische Grundsatz".

[2]) Oskar Fleischer — tamże: „Wiederholung derselben melodischen Phrase auf anderen höheren oder tieferen Tonstufen, besonders um eine Quinte und Quarte höher oder tiefer transponiert ist ein allbekanntes Mittel, um Mannigfaltigkeit und sogar neue Melodien selbst zu gewinnen (pag. 190). Am gebräuchlichsten in der Volksmelodik ist die Transposition auf die Terz".

e) Zwiększone i zmniejszone interwały ogólnie nie odpowiadają duchowi muzyki ludowej [1]). W pieśniach słowiańskich natomiast, w których gamy mollowe i kościelne lub do nich zbliżone częste mają zastosowanie, niejednokrotnie trafiają się sekundy zwiększone, które rozwiązują się naturalnie półtonowo (Kolberg — „Mazowsze“ tom II, str. 53, pieśń 129 i 130).

f) Chromatyka i enharmonika są w muzyce ludowej nieistotne. Przygodnie można zauważyć półtony chromatyczne w glissandach (portamentach). Wyjątek stanowi muzyka cyganów węgierskich (R. Lach, pag. 326), która właściwie do czystej muzyki ludowej się nie zalicza [2]).

---

[1]) Ludwig Riemann — „Beziehungen heutiger Volksmusik zur Kunstmusik“ — Liliencron-Festschrift — pag. 209: „An leiterfremden Intervallen kennt das Volkslied nur die steigende Sekunde als Leitton oder Wechselton zur Quinte oder Terz. Das Volkslied meidet die chromatische Sekunde“.

[2]) Po oddaniu niniejszej pracy do druku wydała Polska Akademja Umiejętności studjum muzykologiczne pani H. Windakiewiczowej p. t. „Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina“. Autorka osiąga sumienną analizą pozytywne nowe wyniki, najwięcej w analogjach konstrukcji tematycznej i rytmicznej przy porównaniu niektórych mazurków Chopina z polskiemi pieśniami ludowemi; zestawieniem zaś typów polskiej melodyki ludowej wnosi wiele ładu w dotychczasowy chaos poglądów. Pewne zastrzeżenia budzą tylko przytaczane przez szan. autorkę wzory chromatyczne i „półchromatyczne“ (wyrażenie niejasne). Przykłady na stronicy 30 i 31 świadczą wymownie, jak trwożliwie niemal unika pieśń ludowa

g) Obok całych i półtonów nierzadkie są intonacje z zabarwieniem ćwierćtonowem, np. w melodjach podhalańskich [1]).

h) Ambitus melodji ludowej nie przekracza normalnie decymy, zwykle zadowala się rozległością nony, niekiedy skala melodyczna wychodzi poza decymę (np. w przytoczonej wyżej pieśni Kolberga — M. II str. 21 przykład 55 — ambitus obejmuje undecymę d_1—g_2).

i) Forma, zależnie od wpływów kultury muzycznej danego narodu, składa się przeważnie z regularnych cztero lub ośmiotaktowych okresów z powszechnie przyjętą symetrją poprzedników

---

chromatyki. We wszystkich wymienionych przykładach występuje wyłącznie t. zw. kwarta lidyjska (wybitnie znamienna dla czwartego stopnia polskiej gamy ludowej), która nigdzie nie rozwiązuje się bezpośrednio chromatycznie, lecz najczęściej za pośrednictwem tercji wstecznej diatonicznie. Rzeczywista chromatyka widoczną jest natomiast w przykładzie 5 i 7 na stronicy 32, której wyjaśnienie podaję pod literą *f)*.

[1]) Adolf Chybiński: „Wskazówki zbierania melodyj ludowych“ — odbitka z „Przeglądu Muzycznego“ — str. 12. — „W każdej tonacji może się w zakresie melodyki ludowej zdarzyć, że wprawdzie gama pozostaje bez zmiany, ale niektóre interwały nie są intonowane z zupełną dokładnością. Nie mamy tu na myśli zmiany np. tercji małej na wielką (c—es na c—e), albo sekundy wielkiej na małą (e—fis na e—f) i t. p., lecz mówimy o takim wypadku, gdy np. tercja wgórę od e nie jest wielką (c—e) ani małą (c—es), natomiast jej ton górny znajduje się między „e“ i „es, będąc „tercją neutralną“, t. j. ani małą ani wielką“.

Gorgolski Antoni.

i następników, niekiedy znowu odbiega od tych normalności [1]). Rozumie się, że w pieśniach Chopina o charakterze ludowym nie może być mowa o jakichkolwiek anomaljach, odbiegających od artystycznej architektoniki formalnej.

j) Najbardziej charakterystyczną cechą ludowych pieśni jest akcentowanie ciężkich i lekkich zgłosek tekstu takiemi samemi tonami. Zamiast nut długich i krótkich występują ciężkie i lekkie. Każdej zgłosce odpowiada jeden ton, tu i owdzie nieznaczne rozciągnięcie jednej zgłoski na dwa tony lub małe melizmaty. Kongruencja metryki poetyckiej z rytmiką muzyczną czyli prawie mechaniczna arsis i thesis jest typową.

Zależnie od tempa i nastroju wystarczają zwykle dwie wartości jak ćwiartki i ósemki lub ósemki i szesnastki z dłuższą nutą na końcu frazy (końcówka) lub też nuty punktowane i fermaty. Synkopa względnie akcent na lekkiej części taktu pozostaje przeważnie w związku z rytmiką taneczną, najwięcej w tańcach polskich.

Muzyka artystyczna odbiega od stylu ludowego w miarę ilościowego skupienia w sobie środków

[1]) Adolf Chybiński: tamże str. 13. — „Melodje ludowe, jako najczęściej niezależne od czynników składających się na dzieło sztuki muzycznej (muzyki „artystycznej"), bywają rytmicznie tak urozmaicone, że gdy towarzyszy im zwłaszcza tempo szybkie, mogą przedstawiać się jako zbiór różnej kategorji rytmicznych formuł".

techniki kompozytorskiej muzyce ludowej obcych. Takiemi są:

a) Polifonja i polirytmika.

b) Wykwintna i wielobarwna modulacja.

c) Wydatna chromatyka.

d) Znamienna melodyka z powodu używania zwiększonych i zmniejszonych interwałów.

e) Skomplikowana metryka.

f) Forma bogatsza pod względem architektoniki.

g) Prozodja muzyki wokalnej uwzględnia w przeciwstawieniu do arsis i thesis muzyki ludowej nuty długie i krótkie, interpunkcji tekstu odpowiadają akcenty logiczne i niekoniecznie symetryczne pauzy. Myśli i zdania słowne muszą być ujęte muzycznie w dokładną artykulację i wyraźne frazowanie. Stąd styl więcej deklamacyjny, a więc recitativo i arioso przenikają się wzajemnie.

h) Interpretacja muzyczna szczegółów poetyckich jak np. zjawiska natury, nastroje, oddzielne znaczenie pojedynczych słów, uczuć, przeżyć, afektów i t. p. odzwierciedla się w programowych refleksach lub też w indywidualnie odczutym kolorycie. Muzyka artystyczna jest zatem subjektywną, ludowa objektywną.

i) Muzyka ludowa jest szablonowa, artystyczna szablonów nie znosi.

Rzeczowe zestawienie powyższych zasadniczych różnic między muzyką „naturalną" i „uczoną" ułatwi badanie stylu każdej z trzech grup pieśni Chopina.

W tem miejscu zaznaczyć wypada stale powtarzające się sprzeczności i nieporozumienia, wynikające z opracowań, t. j. przystrajania muzyki ludowej w artystyczne piórka. Praktykowana powszechnie tego rodzaju oprawa wychodzi zwykle na niekorzyść ludowej pieśni. Tak odziana melodja ludowa przypomina zdrową wieśniaczkę w wielkomiejskiej toalecie. Muzyczny prymitywizm ludu nie znosi balastu sztuki, wykultywowanej tradycją wieków. Wprawdzie melodje ludowe nie wyrastają z ziemi jak kwiaty polne i od najdawniejszych czasów wywierały dzięki swej długotrwałej sile żywotnej dodatni wpływ na artyzm muzyczny [1]), lecz charakter ich zatraca się tem więcej, im bardziej przekraczają granice swej przyrodzonej prostoty. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że rozwój kultury muzycznej wpływa na całokształt muzyki ludowej w każdym wieku inaczej. Ewolucyjne zdobycze techniki i pogłębienie wyrazu muzycznego widoczne są też u ludu i stąd znaczne oddalenie stylu np. pieśni ludowych XVIII i XIX wieku od dawniejszych z XV i XVI w. Kompozytorowie ludowi przyjmują podświadomie rozpowszechnione w epoce im współczesnej pewne zwroty, kadencje, melizmaty i t. d.

[1]) Hugo Rieman — „Musiklexikon“: „Volkslied heisst entweder ein Lied, das im Volke enstanden ist (d. h. dessen Dichter und Komponist nicht mehr bekannt sind) oder eins, das in Volksmund übergegangen ist, oder endlich eins, das „volksmässig“ d. h. schlicht und leicht fasslich in Melodie und Harmonie komponiert ist (mit Absicht zuerst versucht von I. H. P. Schulz: „Lieder im Volkston“ 1752). Im Volksliede wurzelt zuletzt überhaupt das eigentliche Lied und wiederholt hat sich das Kunstlied durch Schöpfen aus dem Borne des V. s. verjüngt“.

Oryginalne kompozycje w stylu ludowym są właśnie tem z natury, czem „opracowania“ pieśni ludowych być nie powinny. Te ostatnie powstają z usprawiedliwionej zresztą tendencji urozmaicenia monotonji, aby łatwiej zapoznać szeroki ogół wychowany na artyzmie ze szlachetnym kruszcem w modnie wykończonym pierścieniu. W ten sposób zacierają się podstawowe dyferencje między opracowaniem tematu ludowego a oryginałem w duchu ludowym. W pierwszym wypadku przejawia się skłonność wywyższenia nad poziom, w drugim zamiar zstąpienia w sferę niższą, przyczem tylko charakterystyczne zabarwienie jest istotnem. Własnowolność kompozytora rozstrzyga, w jaki sposób i w jakim stopniu zechce wyzyskać właściwości ludowej faktury.

ANALIZA.

I.

PIEŚNI W STYLU LUDOWYM.

1. Hulanka — napisana w r. 1830 do tekstu Witwickiego — jest bez zastrzeżeń typowym oberkiem ze swemi wielce charakterystycznemi akcentami na drugiej i trzeciej ćwiartce i ozdobnikami (toczkami)[1]). Melodyka[2]) wykazuje najprostszą strukturę. Wielkie i małe sekundy i tercje, jedna czysta kwarta, wreszcie w kadencji jedna czysta

[1]) Wyraz toczek (Schleifer, coulé) wprowadziła do terminologji polskiej dr. Bronisława Wójcikówna.

[2]) Feliks Starczewski „Polnische Tänze“ — (S. I. M. G. II, pag. 698) stara się wyodrębnić tańce polskie w takcie $^3/_4$ ew. $^3/_8$ — jakiemi są mazur(ek), kujawiak, oberek, chodzony i t. p., a które pod względem rytmiki minimalne wykazują różnice — według odmiennego tempa: kujawiak w tempie wolnem, mazur w średniem, oberek w przyśpieszonem, chodzony czyli śpiący w tempie zupełnie powolnem. Poza tem jako znamienną cechę mazurka wymienia silne akcentowanie trzeciej części taktu, drugiej i trzeciej, a nawet wszystkich trzech (pag. 693). Kujawiak stosuje chętnie tempo rubato i liczne ornamentacje.

Zbiory Słowarzyszenia M. F.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA-OKÓLNIK

kwinta i mała seksta. Na syntezę melodji ściśle tonalnej składają się więc same najprymitywniejsze interwały. Motywy jednotaktowe odwrócone i sekwencjonowane stopniowo wypuklają charakter ludowy do maksimum. Ambitus obejmuje małą decymę: h—d_2.

Harmonizacja ogranicza się do toniki i dominanty, tylko w powtórzeniu następnika pojawia się jednorazowe chromatyczne zboczenie do paraleli subdominanty przez zmniejszony akord septymowy na przestrzeni jednego taktu. Ostatnie trzy takty są zharmonizowane stopniami bocznemi.

Prozodja również wzorowana na pieśniach ludu. Na ciężkie i lekkie zgłoski przypadają naprzemian tony akcentowane lub nieakcentowane. Z tego powodu deklamacja staje się miejscami wadliwą, np.



Jest to raczej wina Witwickiego, gdyż metryka odpowiedniego wiersza kuleje, jakkolwiek skandowanie tego rodzaju należy w poezji ludowej do zwyczajnych zjawisk.

Forma czysto stroficzna uwydatnia jeszcze wyraźniej ludowy styl kompozycji.

Schemat formalny:[1]).

P	A	P	
a	b + c + γ	d	× 5
4 × 1	3 × 4	8	

Preludjum ma znaczenie tylko rytmiczne, przygotowuje nastrój mazura. Postludjum kontynuuje go nowym tematem o bardziej ostrym rytmie. Obie partje instrumentalne nie są więc z melodją śpiewaną tematycznie związane. W pieśniach ludowych polskich zdarzają się postludja instrumentalne nie związane motywicznie z melodją śpiewaną.

Zbliżona układem do „Hulanki" Chopina jest pieśń Moniuszki do tego samego tekstu. Różni się tylko łagodną chromatyką i nieco barwniejszą harmonizacją.
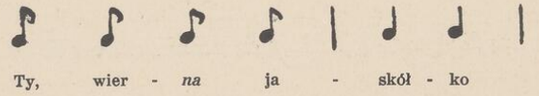
2. „Poseł" (do słów Witwickiego z roku 1831). Pieśń w takcie $^2/_4$ posługuje się gamą lidyjską d e fis gis (g) a h cis d. Lidyzm jest w polskiej pieśni ludowej bardzo pospolity. Melodyka jej równie skromna jak w „Hulance". Ruch ósemkowy w sekun-

[1]) P na początku oznacza preludjum (przygrywka fortepianowa) I — interludjum, P na końcu — postludjum. Litery łacińskie duże podają pełne okresy (strofy), małe odmienne motywy i frazy — zwykle półokresy (poprzedniki i następniki), litery greckie rozszerzenie frazy przez jej dokładne lub zmodyfikowane powtórzenie, same cyfry ilość taktów lub strof.

dach przeważa. Z większych interwałów tylko jeden raz daje się słyszeć mała seksta. Powtarzanie motywów jest zasadą. Ambitus ogranicza się do małej nony.

Harmonizacja, naszkicowana raczej niż wykończona, nie różni się istotnie od poprzedniej. Balansowanie między toniką a dominantą nie ustaje nawet w czterotaktowem zboczeniu do tonacji równoległej (d—h).

Prozodja identyczna z wyżej przytoczoną: eo ipso tłumaczy się zwrot:

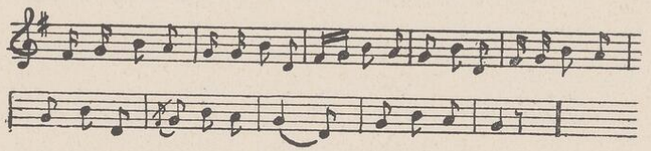


Szczegóły tekstu nawskroś nieartystycznego nie nadają się do specjalnej interpretacji muzycznej, dlatego to Chopin poprzestał na ogólnym wyrazie naiwnej prostoty. Impulsem do napisania tej pieśni — jak i innych w tym samym czasie powstałych — miała być „tęsknota za domem, rodziną, krajem i ukochaną" (Hoesick I, pag. 345).
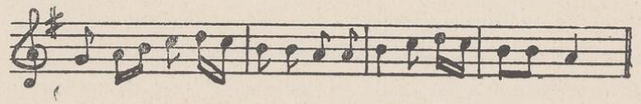
Układ formalny czysto stroficzny:

P	A	P	
$a + a_1$	$b + c + b_1$	a_2	× 3
8	8 4 8	4	
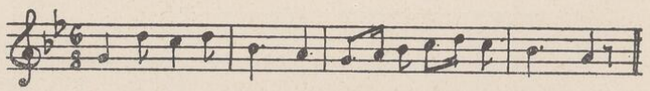
3. „Wiosna“ (słowa Witwickiego, rok powstania 1838) — jest niewątpliwie najsłabszą z całego zbioru. Każdej strofie tekstu odpowiada okres ośmiotaktowy, którego poprzednik i następnik są zupełnie identyczne. Cała pieśń składa się z czternastu jednakowych fraz bez najmniejszej zmiany. Konstrukcję tego rodzaju spotyka się — jakkolwiek nieczęsto — w pieśniach polskiego ludu. Kolberg przytacza w „Mazowszu“ I, pag. 261 przykład 159:



W tym samym tomie na str. 83 prosi się fraza z przykładu 12:



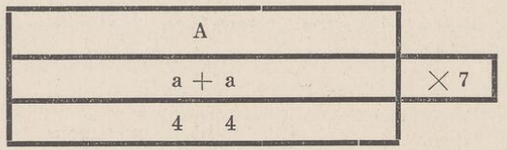
do porównania z motywem „Wiosny“:
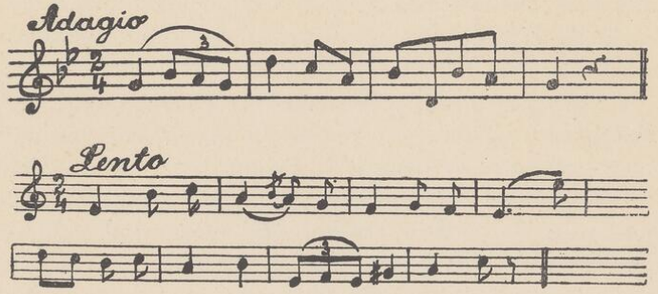


Nie znaczy to bynajmniej, że Chopin wzorował się na niej. Prawdopodobnie nie znał jej zupełnie, tylko podświadomie użył zwrotu na Mazowszu rodzimego.

Uboga harmonika nuży swą jednostajnością. Rozłożony trójdźwięk toniczny i akord septymowy na dominancie w drugim i trzecim przewrocie, niezmienny ruch w takcie $^{6}/_{8}$ — z nutą pedałową od początku do końca wyczerpują całokształt akompanjamentu. Strofy przerzucają się naprzemian z tonacji głównej do paraleli. Poza tem poczynione przy dwóch poprzednich pieśniach uwagi o melodyce, prozodji i stosunku muzyki do tekstu, odnoszą się też do „Wiosny“.
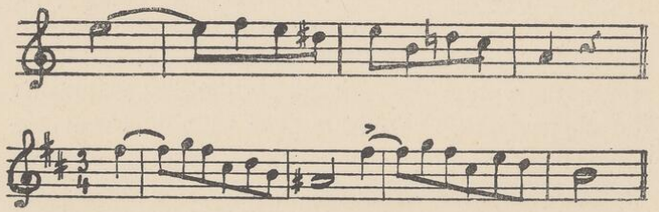
Forma czysto stroficzna:



4. „Niema czego trzeba“ (tekst Zaleskiego, rok 1845). Zarówno w tej pieśni jak i następnej łatwo stwierdzić wpływ dumek małoruskich (ukraińskich). Nie ulega żadnej wątpliwości, że Chopin świadomie i celowo szukał wzorów w pieśniach rosyjskich, chcąc znaleźć odpowiedni wyraz muzyczny dla „dumek“ Zaleskiego. — Zestawienie tematu rosyjskiej pieśni „Размолодчики“ z fragmentem pieśni Chopina, o której mowa, wykazuje bliską analogję:



Również i w tym wypadku nie należy dopatrywać się wzoru w tej jednej dumce, istnieje bowiem na Ukrainie bardzo wiele podobnych. Typowe akcenty na pierwszym tonie w takcie, przewaga tonacji eolskiej i forma dwuczęściowa z modulacją do paraleli w drugiej części nie mają polskiego charakteru. Koloraturowa kadencja na końcu strofy, w melodjach ludowych wyjątkowa — w każdym razie niewykluczona — przypomina główny motyw walca op. 69 nr. 2:



M e l o d j a składa się z czterech odmiennych fraz, lecz trzecia i pierwsza są tematycznie spokrewnione.

Różnorodność motywów powiązanych jedną linją jest dla śpiewów rosyjskich i ruskich znamienną. Tempo lento w miarowym rytmie $\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$ powoduje wrażenie marsza żałobnego.

Podłożone a k o r d y są raczej tylko wynotowanym generałbasem niż rzeczywistym akompanjamentem. To samo można powiedzieć o „Hulance“ i „Pośle“. Boczne akordy septymowe dodają nieco barwy. Modulacja nie wykracza poza tonacje równoległe. Ścisła diatonika w związku z pospolitemi interwałami zachowuje w całej kompozycji typ skrajnie ludowy.

Partje instrumentalne — wszystkie identyczne — wyprzedzają melodję motywicznie. F o r m a stroficzna wyklucza muzyczne odtworzenie szczegółów tekstu, natomiast pesymistyczny mrok, unoszący się nad wszystkiemi strofami „dumki“, roztacza w muzyce jeszcze ciemniejsze kręgi. Wzór formalny:

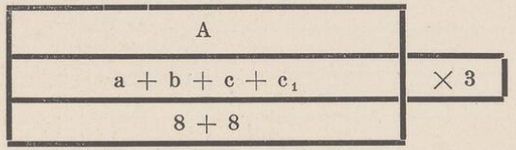
P	A		P
a	$a_1 + b + a_2 + c + \gamma$	× 3	a + kadencja
4	8 + 8 + 10		7

5. „D w o j a k i k o n i e c“ (Zaleski — 1845) jest bardzo podobny do pieśni poprzedniej. Pieśń ta do innej dumki Zaleskiego, zamykającej w kilku wierszach głęboki i wstrząsający tragizm, zyskałaby stylowo na zupełnie powolnem tempie. „Allegretto“ sprzeciwia się powadze tekstu. Muzyka do wiersza

„Niema czego trzeba“ nadaje się o wiele więcej do „Dwojakiego końca“ i odwrotnie. Pomyłka mimo jednakowej wartości metrycznej ($\frac{2}{4}$) jest wątpliwą ze względu na odmienną formę wierszy i iloczas zgłosek (czterowiersz dziesięciozgłoskowy i dystych dwunastozgłoskowy). Sola fortepianowe wyrugowane. Akompanjament prowadzi w górnym głosie temat wokalny unisono.

Hoesick (tom III, pag. 486) sądzi, że „muzyka ta nawskroś nastrojowa, nowoczesna, w rodzaju Hugo Wolfa“. Nastrojowa stanowczo, nowoczesna o tyle, że nie średniowieczna, a do pieśni Wolfa pozostaje w takim stosunku jak czyste, na wiejskiem ustroniu melancholijnie szemrzące źródełko do mocnego wina.

Konstrukcję formy zewnętrznej wypełniają podwójne okresy 16-taktowe, złożone z czterech fraz czterotaktowych, z których trzecia jest modyfikacją drugiej, czwarta tercjową transpozycją trzeciej:



II.

PIEŚNI ARTYSTYCZNE.

1. „Życzenie“ (Witwicki — 1829) — mimo, iż „odznacza się dziwną prostotą ludowej piosenki“ [1]) — zaliczam do pieśni artystycznych. Utwór ten może być i jest popularnym, nie odpowiada jednak duchowi ludowego stylu, podobnie jak przeważna ilość mazurków Chopina nie ma prócz rytmiki i niektórych zwrotów w melodyce żadnych innych stycznych z mazurami ludowemi. Konstrukcja tematu opiera się wprawdzie na zwyczajnych interwałach (u Schuberta, Schumanna i Brahmsa też bardzo częstych, lecz zwykle modulujących), możnaby się zgodzić i na to, że forma da capo czasami znajdzie się w zbiorach folkloru, lecz ogólny wyraz z powodu fuzji dwóch rytmów, t. j. walca i mazura (wskutek czego kontury jednego i drugiego zacierają się), dość staranna deklamacja oraz charakteryzacja szczegółów poetyckich zalotnym zwrotem grazioso w takcie 7-ym części wokalnej i całej części środkowej przemawia za typem artystycznym.

Prozodja przeważnie poprawna, miejscami niedbała, np.



Modulacja porusza się w granicach tonacyj równoległych i dominantowych. Pierwszy takt po introdukcji zaczyna się pozornem zboczeniem do

[1]) Władysław Żeleński — (Hoesick — tom I, pag. 345).

paraleli drugiej subdominanty z modulacją chromatyczną do tonacji głównej (G — d — G). Ambitus h = d_2. Wstęp fortepianowy — jak zwykle nietematyczny — jest rodzajem oberka na nucie pedałowej. Forma przystosowana do sześciowiersza; jest to dwa razy powtórzona mała forma da capo:

P	A	B	A	P	
a+a	b + b_1	c+c+d	b + b_1	a+a	× 2
8	8	5	8	8	

2. „Precz z moich oczu“ (Mickiewicz — 1830) — jest pomysłem w całości artystycznym i w szczegółach wypracowanym. Po raz pierwszy zgłębił Chopin tajemnicę sztuki słownej, starał się o poprawną deklamację i muzyczne odtworzenie potęgujących się uczuć i obrazów poezji, zwłaszcza w części pierwszej, przy której trudno nie myśleć o Schubercie. „Der Doppelgänger“ przypomina prócz podobnego kolorytu, tempa i psychologicznego tła tekstu Heinego — bardzo zbliżoną rytmikę, miejscami nawet analogiczne motywy. Podczas gdy u Schuberta snuje się recytatyw od początku do końca i prozodja nagina się precyzyjnie i celowo do stylu deklamatorskiego, Chopin zadowala się nieskazitelną deklamacją tylko w pierwszej zwrotce (larghetto), w drugiej (andante espressivo) przechodzi do ariosa,

cokolwiek zalatującego dawną arją operową, gdzie już w pierwszym takcie razi błędna prozodja:

Jak cień tem | dłuż - szy...

Na każ - dem | miej - scu i | o każdej po - rze

Druga i trzecia strofa podporządkowane są pod jedną melodję, cały tekst jednak domaga się formy zupełnie przekomponowanej (deklamacyjnej). Pierwsza część zbudowana jest na jednej frazie złożonej z dwóch motywów, powtarzającej się dokładnie i w transpozycjach tercjowych z odpowiednim odcieniem dynamicznym.

Modulacja — często chromatyczna — i tu nie wychodzi poza koło pokrewieństwa kwintowego i tercjowego:

f — As — Des — f — As — Es — As

Dla słów „Precz z mej pamięci“, wyrażających afekt bolu i niemocy, znalazł Chopin wyraz złowrogi, zabarwiony grozą. Ten krzyk znękanej duszy uzyskuje nagłym kontrastem dynamicznym ff po dwutaktowem piano oraz zmniejszonym akordem septymowym stopnia VII z alterowaną wdół tercją = g fes heses (bes) des, rozwiązującym się na czystym akordzie kwintsekstowym stopnia V, t. j. przez zatrzymanie tonu basowego — g es b des (takt 14).

Sola fortepianowe — są wszystkie odrębne. — Preludjum wyraża się w chromatycznem przesunięciu jednego motywu: jest to zwyczajna introdukcja bez głębszego znaczenia. Interludjum naśladuje ostatni motyw akompanjamentu części pierwszej, razi banalnością struktury, która osłabia efekt całej strofy. Postludjum jest motywiczną i harmoniczną sekwencją chromatyczną kadencyj stopniowanych wdół: Es — Des — C — B — f — As.

Forma ogólna częściowo przekomponowana (deklamacyjna).

P	A	I
a	b + b + b_1 + b_2 + β	c
4	8 8 4	8

B	P	
d + e + f + e_1 + ε	g	× 2
4 4 4 4 4	4	

3. „Piosnka litewska“ (Witwicki—1831)— jest tylko z tytułu litewską. Być może, że Witwicki wzorował się na litewskim temacie. Chopin natomiast stworzył kantylenę (wcale nie ludową) we formie da capo. Stosunek muzyki do tekstu jest znacznie ściślejszy niż w „Precz z moich oczu“. Leichtentritt[1]) ma wiele racji, sądząc, że pieśń ta jest najwięcej wartościową z całego zbioru (pag. 35). Na to wyróżnienie składają się zalety poprawnej deklamacji oraz wzorowego splotu recitativa i ariosa.

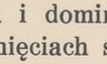
Melodyka „Piosnki litewskiej“ snuje się linją falistą[2]) (peryheletycznie), wznosząc się i opadając na przestrzeni zamkniętej czystą kwintą wzdłuż stale powracającego tonu środkowego. W dialogu części B przechodzi recytatyw w arioso i odwrotnie[3]). Ustęp do słów „Ej zmyślasz dziecię! tyś zapewne z twoim młodzianem gawędzić pobiegła“ — jest typem radykalnie wypraktykowanym przez Schuberta — znacznie później przejął go Schumann. Chodzi tu o recytatyw wynikający z logicznych akcentów wiersza jako repetycje jednego tonu w grupach, posuwających się chromatycznie wgórę i zakończonych melodyjną kadencją. Koncepcja linji tematycznej jest jednak bardzo szopenowska. Ruch sekundowy wytwarza koloryt łagodny, nakrapiany zlekka senty-

[1]) Hugo Leichtentritt: „Friedrich Chopin“ — zweite verbesserte Auflage — Schlesische Verlaganstalt — Berlin.

[2]) Ernst Toch w książce swej „Melodielehre“ (Hesse) dochodzi analizą porównawczą do systemu graficznego melodyj, z których między innemi wymienia znamienną i częstą „Wellenlinie“.

[3]) Moritz Bauer „Die Lieder Franz Schuberts“ — Breitkopf und Härtel — 1915 — pag. 26: — „...die Melodie gewinnt an Freiheit durch die vollkommen rezitativische Behandlung, das Rezitativ aber wird der Liedform so völlig ein — und untergeordnet, dass auch die Begleitung völlig kontinuierlich festgehalten wird“.

mentem [1]). Obok sekund występują tylko tercje i kwarty, między temi jeden raz kwarta zmniejszona. Ambitus ogranicza się do małej seksty.

Harmonizacja części pierwszej utrzymuje wprawdzie stałą korespondencję między toniką i dominantą, lecz wiele odmiany wprowadzają przewroty akordu septymowego, opóźnienia i chromatyczne przejście do tonacji moll - dur (takt 10); również figura triolowa, powtarzająca się naprzemian w śpiewie i fortepianie, przyczynia się do ożywienia harmoniki. Motywy tematu wynurzają się miejscami w sopranie akompanjamentu. Wtór części środkowej — wielce charakterystyczny dla późniejszego Schumanna — opiera się na kilkakrotnej repetycji pojedynczych akordów w rytmie , modulujących w pokrewieństwie tercjowem i dominantowem oraz w chromatycznych przesunięciach sekundowych za pośrednictwem akordów septymowych i ich przewrotów na różnych stopniach. Łańcuch modulacyjny całości przedstawia się następująco:

F — d — c — B — d — B — C — d — a — F.

Trzecia część z pierwszą tematycznie związana różni się tylko rozszerzonym przez powtórzenie słów tekstu układem i odmiennem zakończeniem w rodzaju kody. Preludjum (z postludjum indentyczne) — mimo, że

[1]) Zdzisław Jachimecki wyczuwa w charakterze „Piosnki litewskiej", „kokieteryjną hipokryzję". — Historja muzyki polskiej — pag. 160.

Szigalski Antoni

bez tematycznego związku — przygotowuje odpowiedni nastrój motywami, schodzącemi stopniowo w dwóch rytmach chromatycznie i diatonicznie akordami na I, VI, II i V stopniu oraz mniej udatną figurą pseudokoloraturową. Interludjum w takcie 3-częściowym, niewiadomo z jakiego powodu złożone z dwóch jednakich motywów mazurkowych w tonacji lidyjskiej, psuje jednolitość treści muzycznej i robi wrażenie, jakoby kompozytor ignorował łączniki instrumentalne.

Analizę formy da capo wyraża schemat graficzny:

P	A	B	I	A_1	P
a+b+c	d+d	e+f	g	a_1+d+h+χ	a+b_1
2 2 2	4 4	6 8	3	1 4 6 1	4

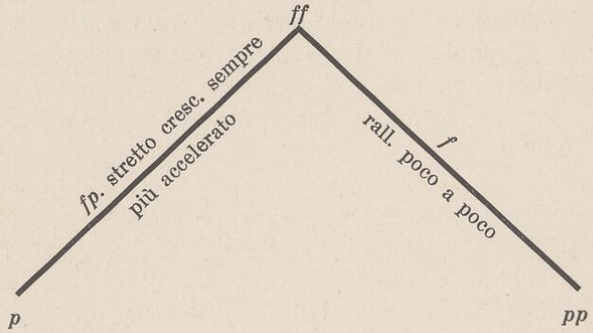
4. „Moja pieszczotka" (Mickiewicz — 1837) pozwala w całej pełni rozpoznać autorstwo mistrza mazurków i walców. Podobnie jak w „Życzeniu" splatają się tu rytmy wymienionych tańców. Wyraz muzyczny całości, muzyczna psyche słów poezji, deklamacja, barwna modulacja, typowa dla Chopina melodyka, forma wyprowadzona jedynie z treści tekstu — czynią z pieśni tej twór o wiele dojrzalszy od „Życzenia", do którego charakterem najbardziej się zbliża.

Arioso i recitativo stapiają się również w całokształt organiczny. Główny nacisk położony na erotykę, która najdobitniej przemawia z fraz lirycznych.

REDAKCJA „CZASU" W KRAKOWIE

Uczucie erotyczne przechodzi stopniowo w chromatycznem wznoszeniu się melodji na samych sekstowych akordach w afekt pożądania, które — jakby zaspokojone — zwolna gaśnie (od słów: „wtenczas śmielej“ — do końca [1]).

Linja dynamiczna:



przyczynia się znacznie do uplastycznienia afektu.

Prozodja z małemi wyjątkami, jak:



dokładna. — Modulacja odbywa sie przeważnie w granicach dominanty i subdominanty. Środkiem

[1]) Zdzisław Jachimecki — „Stanisław Moniuszko“ — pag. 28: porównuje tę pieśń z pieśnią Moniuszki do tych samych słów na korzyść pomysłu Moniuszki.

modulacyjnym jest często akord septymowy zmniejszony, uzyskany przez chromatyczną alterację kilku tonów, lub akord kwartsekstowy z podwyższoną kwartą. Rozszerzona powtórzeniem fraza: „I tylko chciałbym słuchać“ — jest chromatyczną progresją akordów sekstowych — wdół do dominanty tonacji głównej (takty 29—36). Jako pendant w znaczeniu architektonicznem i jako kontrast logiczny uważać należy chromatyczny postęp akordów sekstowych wgórę przy słowach: „wtenczas..... żądam“.

Struktura melodji różni się od innych przedewszystkiem w drugiej strofie augmentowanym rytmem. Niektóre silnie akcentowane zgłoski ciągną się przez dwa i trzy takty. Tego rodzaju rozmaitość rytmiczna przypomina technikę starych aryj operowych.

Sola fortepianowe nieznacznie zbliżają się do tematu wokalnego.

Układ formalny odpowiada dwom strofom tekstu:

P	A	A_1	P
a+b	c+d+c+d_1+e+f+φ	c+d+c+$\underbrace{f_1+\varphi_1+f_2}$+g+$\gamma$	a+b
4 4	4 4 4 4 4 4 4	4 4 4 16 6 7	4 4

5. „Melodja“ (Krasiński — 1847), nacechowana głębszym artyzmem, jest tworem w całym cyklu najwięcej nowoczesnym. Wyraz muzyczny nieprzeciętnie pięknego wiersza przeduchowił Chopin

pomysłem prawie improwizacyjnym w rodzaju małego preludjum. W tej tylko jednej pieśni widoczny jest styl fortepianowy Chopina. Wymowna chromatyka i enharmonika (ta ostatnia w żadnej innej pieśni nie stosowana), różnorodność rytmiczna, zdala od wszelkiej stereotypowości przeprowadzona modulacja łączą się solidarnie na korzyść treści poetyckiej. Niestety miejsca takie jak:



wypaczają poprawną zresztą deklamację.

Na szczególną uwagę zasługuje koniec strofy przy słowach: „zapomnieni będą". Trzy razy powtórzony motyw w obrębie zmniejszonej septymy przybiera za każdym razem inną barwę, uzyskaną transpozycją motywu o małą sekundę, augmentacją i odmiennem podłożem harmonicznem:

$$e\ V^7 - VI\,{}^{\sharp}_{\flat} - \begin{cases} f\ I^6 \\ Des\ IV^6 - I - I^{\sharp 2}_{\sharp} \end{cases} - e\ V.$$

Dla melodyki charakterystyczne są postępy chromatyczne i motywy całotonowe (takt 7 i 8, 16—18). Rytmikę — naogół dostosowaną do akcentów logicznych i metrycznych tekstu (z wyjątkiem miejsc wyżej podanych) — urozmaicają małe melizmaty i przedłużenia zgłosek (takt 10, 12, 23—24, 34—35, 43—44).

Harmonika odbija środkami modulacyjnemi od innych pieśni zbioru, zwłaszcza enharmonika

w taktach 16 i 17 przy pomocy akordu kwartsekstowego stopnia III z obniżonym tonem podstawowym (tonalnej tercji) celem osiągnięcia tonacji odległej o 8 kroków kwintowych (E—As). Droga modulacyjna wije się przez tonacje:

G — f — e — E — As — C — e — f — Des — e.

Akompanjament jest ściśle akordowy i nietematyczny. Głos rozbrzmiewa często bez wtóru fortepianowego lub akordy na pierwszej części taktu oświetlają wielobarwnie kantylenę. — Część instrumentalna nie wnosi nic nowego. Interludjum w taktach 13—15 stanowi figurację akordu E-dur zasadniczego i sekundowego, rozwiązującego się chromatycznie na omówiony już akord $\frac{6}{4}$ wiodący do do enharmonicznej zmiany funkcji. — Forma radykalnie przekomponowana:

P	A	I	B
a + a_1	b + c	Akord E-dur	d + e
2 2	4 4	2	5 5

C	D	P
f + f_1	g + iI + γ + iII + γ_2 + kad.	a + kad.
4 4	4 1 1 2 2 2	3

III.

PIEŚNI W STYLU MIESZANYM.

Problem mieszanych stylów jest ślizki i niezawsze uchwytny. — O ile ma się do czynienia z kompozycją o jednolitych i wyrazistych konturach, rozpoznawalnych na pierwszy rzut oka jako wyraz techniki kompozytorskiej, praktykowanej powszechnie w danej epoce i w pewnem odrębnem środowisku artystycznem, nie powstają żadne trudności w dokładnem sprecyzowaniu odnośnego stylu [1]). Z drugiej strony w każdym okresie historycznym stwierdzić można liczne utwory o najróżnorodniejszych właściwościach stylistycznych, znamiennych dla kilku w tym samym czasie lub w przeszłości oddzielnie kultywowanych typów. Często taka diagnoza jest wynikiem złudzenia, zwłaszcza wtedy, gdy brak zabytków wyklucza systematyczne badanie ewolucyjnego amalgamatu manier stylistycznych. Już sama definicja stylu staje się w takim wypadku zbyt ciasną [2]). Adler

[1]) Ernest Closson — „Esthétique musicale" — Bruxelles 1921 — pag. 158: „Le styl en musique consiste dans les particularités de l'idée musicale et de son élaboration, d'après la personnalité du compositeur, son temps, son milieu, son école, d'après le genre qu'il cultive, l'instrument pour lequel il écrit".

[2]) Guido Adler — „Der Stil in der Musik" — pag. 5: „Der Definitionen könnte man eine grosse Zahl aufstellen und jede wäre unzulänglich, wie dies fast immer mit der Begriffserklärung der Fall ist". — „Der Stil ist das Zentrum künstlerischer

odgranicza wyraźnie w niżej podanej książce dwa pojęcia „Stilkreuzung" [1]) i „Stilmischung" [2]).

W pieśniach Chopina chodzi w pierwszym rzędzie o mieszaninę, w drugim o krzyżowanie się stylów. Specjalnie krzyżowanie się artyzmu z ludowością jest zjawiskiem zbyt uniwersalnem, iżby mogła być mowa o specyficznym typie [3]).

W siedmiu pieśniach Chopina widoczny jest sojusz faktury ludowej z artystyczną. Jestem przygotowany na zarzuty znawców, którzy będą się starali wykazać podobny mezaljans w innych pieśniach jednej i drugiej kategorji. Argumentacja tego rodzaju pociągnęłaby za sobą zbyt daleko sięgające wnioski,

Behandlung und Erfassung. Er ist der Massstab, nach dem alles im Kunstwerk bemessen und beurteilt wird".

[1]) Adler (pag. 40): „Es gibt in der Geschichte der Musik wirkliche Stilkreuzungen, die in organischer Zeugung oder Züchtung Gebilde zutage fördern, die den Bastarden in der Natur entsprechen. Solch ein Bastard ist die Kunst der Meistersinger. Sie ist hervorgegangen aus der Kreuzung von Choral (cantus planus) und weltlicher Liedweise".

[2]) Adler (pag. 42): „Unter Stilmischungen verstehe ich die Aneinanderreihung und Verbindung (äusserlich oder innerlich) zweier oder mehrerer Stilarten innerhalb eines und desselben Werkes".

[3]) Adler (pag. 14): „Die Abscheidung eines ersten Kunststiles von der jenseits der Schwelle des Kunsttempels stehenden „Volksmusik" lässt sich überhaupt nicht völlig vornehmen. Wird doch sogar die Aussicht vertreten, dass die letztere in gewissen Stadien eine Ablagerung der Kunstmusik sei, eine Art Ausschwitzung am Kunstkörper".

choćby już z tej przyczyny, że — jak już kilka razy była o tem mowa — wszelka muzyka w mniejszym lub większym stopniu wywodzi swe istnienie z połączenia tych dwóch zasadniczych stylów.

Trojaką klasyfikację pieśni Chopina usprawiedliwia jedynie przewaga charakterystycznych momentów, znamiennych dla techniki ludowej lub artystycznej. Takie stanowisko usuwa wszelkie nieporozumienia i wytwarza jasną i prostą podstawę studjów porównawczych.

1. „Gdzie lubi“ (Witwicki — 1829). Tekst Witwickiego nosi powszechnie miano „piosnki sielskiej“ (podobnie „Hulanka“, „Poseł“, „Pierścień“ i Wiosna“). Koncepcja Chopina skłania się naogół ku tonowi ludowemu, jednak nie w tak radykalnym stopniu jak w pieśniach grupy pierwszej. Linja głównego tematu jest cokolwiek za treściwa w porównaniu z melodyką ludową. Nuta pedałowa ciągnąca się przez 7 taktów, akord $\frac{6}{5}\sharp$ w szóstym i dziesiątym takcie bez modulacji, wyraźne stosowanie nut długich i krótkich czyli brak mechanicznych akcentów (arsis i thesis) — każą myśleć o tradycjach sztuki muzycznej. Tylko tonacja lidyjska, nurtująca głęboko w polskiej pieśni ludowej, narzuca słuchowi wrażenie ludowego charakteru.

Część środkowa natomiast pozbawiona jest wszelkich czynników pieśni artystycznej. Nowy temat (scherzando) w rytmie mazura względnie obertasa bez żadnej finezji, prymitywnie zharmonizowany

i rozłożony metrycznie na ciężkie i lekkie zgłoski, reprezentuje typ zanalizowany dostatecznie w grupie pierwszej. Kwestja, czy właśnie mazur był koniecznym wyrazem muzycznym tej części tekstu, mogłaby być przedmiotem dyskusji. W równej mierze nadawałyby się i inne części do mazurka, ale też część B nie straciłaby na znaczeniu, gdyby jej Chopin pozwolił był zachować rytmikę części A. Innemi słowy forma stroficzna bardziej odpowiada „sielskiej piosence“ niż forma da capo, wykształcona w weneckiej i neapolitańskiej szkole operowej (Monteverdi, Cesti, Cavalli, Scarlatti, Leo, Feo, Durante. Pergolesi i t. d.).

Poza tem utwór ten nie wnosi nowych walorów ani też nie uwidacznia oryginalnych defektów w stosunku do innych mniej wartościowych pieśni Chopina.

Wstęp fortepianowy w rodzaju chromatycznej kadencji jest bez znaczenia. Zakończenie dwoma identycznemi motywami, niejako mazurowemi z użyciem dominanty bocznej (A — h) — jest bez wyrazu.

Całość pod względem architektoniki formalnej:

P	A	B	A_1	P
a	$b + b_1$	$c + c_1$	$b + b_2$	d + d
4	4 4	2 2	8	2 2

2. „Wojak“ (Witwicki, 1830) — pojęty jest programowo. Przedmiotem muzyki programowej są

zjawiska i zdarzenia świata zewnętrznego, który poznajemy bezpośrednio zmysłami albo słowem określone procesy psychiczne, jakie przeżywamy w sobie. W pierwszym wypadku wystarczają realistyczne środki ekspresji muzycznej, które drogą analogji uzmysławiają zadanie programu, w drugim musi jeszcze logiczny związek pojęć insynuować słuchaczowi kierunek myśli, zgodny z daną ideą muzyczną. Muzyka programowa jest z natury swej instrumentalną w odróżnieniu od śpiewu, który bez pomocy instrumentów (najwyżej w chórze a cappella) nie działa programatycznie[1]).

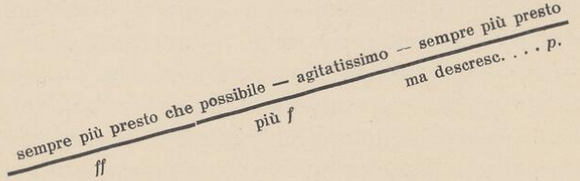
Preludjum fortepianowe „Wojaka“ naśladuje wcale realistycznie dwa zjawiska akustyczne: sygnał trąbki wojennej (vivace) i tętent galopującego konia (vivacissimo), który przechodzi crescendo i agitato w akompanjament. Temat partji wokalnej łączy w sobie właściwości ludowej kantyleny, podczas gdy

---

[1]) Otto Klauwell: „Geschichte der Programmusik“ Breitkopf und Härtel 1910, pag. 5: „Der Programmusik liegt im wesentlichen die Tonmalerei zugrunde, d. h. die unbestreitbare Fähigkeit der Musik, innerhalb gewisser Grenzen durch Anwendung geeigneter Rhythmen, Harmonieverbindungen, Klangfarben und dergleichen musikalische Gegenbilder natürlicher Erscheinungen hervorrufen zu können. Diesem Mittel musikalischer Darstellung gesellt sich als zweites, fast nicht minder wirksames die Tonsymbolik, d. h. die Verwertung willkürlich konstruierter, von aussen hineingetragener Beziehungen der Musik zur Aussenwelt“.

z fortepianu odzywają się kombinacje rytmiczne rozłożonych trójdźwięków na różnych stopniach, przejściowe alteracje i chromatyczne modulacje (wprawdzie w granicach dominanty górnej i dolnej), znane tylko w sztuce. Jest to trafny przykład na postawioną we wstępie tezę, że często pieśni z ludowem zacięciem wyglądają jak opracowania oryginalnych śpiewów ludowych i odwrotnie.

Prozodja bezbłędna uwzględnia same sylabiczne akcenty. Koniec ostatniej strofy: „Leć na krwawy bój“ znajduje swój dramatyczny efekt w trzykrotnem stopniowaniu dynamicznem tych słów oraz specjalnej trzy razy innej augmentacji tonu f_2 nad wyrazem „bój“, przy jednostajnie dzikim galopie częściowo rozłożonych akordów F-dur, które przez tonację równoimienną (f) modulują do tonacji As-dur. Postludjum (16 taktów) jest w dalszym ciągu muzyczną onomatopeją pędzącego cwałem „Wojaka“ w zawrotnem tempie:



Cały ten ustęp, zbudowany na motywie drugiego tematu wstępu bez znaczniejszych zmian w rytmie

i na nucie pedałowej F — przypomina „Tarantellę“ i „Impromptu“ As.

Forma:

P	A	I		A$_1$	P
a+b	c+d+δ+δ_1	b	× 3 +	c+d_1+δ_2+δ_3	b+b_1
8 8	4 4 4 1	8		4 4 3 2	16

3. „Narzeczony“ (Witwicki — 1831) — zaczyna się również programowym wstępem instrumentalnym, rzucającym naturalistyczne tło pod pierwsze słowa tekstu. Chromatyczne pasaże (prestissimo) naśladują gwizd wichru. Cała partja wokalna jest znów silnie zabarwiona folklorem. Częste repetycje pojedynczych tonów, diatonika tonalna, proste interwały, sylabiczna metryka i stroficzna forma uzasadniają dostatecznie styl ludowy. Harmonizacja posługuje się miejscami chromatycznym postępem septymowych akordów w alterowanych przewrotach, co już wskazuje na element artystyczny. Szczegóły poetyckie nie są w żadnem miejscu muzycznie uwzględnione. Stosunek części instrumentalnych do wokalnych nasuwa myśl o niewykończonym szkicu. Nietylko Hugo Wolf, ale Schubert byłby niezawodnie przeciągnął wycie wiatru przez cały akompanjament, gdyż tego domaga się jednostajny nastrój treści wiersza. O tem, że Chopin doskonale się znał na takich — w liryce wokalnej wcale nie

podrzędnych „finesse'ach“, świadczy właśnie pieśń poprzednia („Wojak“).

P		A	I		A$_1$	P
a	+	b+c+γ	a	× 4 +	b+c+γ_1	a_1
8		4 4 7	8		4 4 $4^1/_2$	$4^1/_2$

4. „Smutna rzeka“ (Witwicki — 1831) — podtrzymuje tezę o mieszanym stylu bardzo wymownie. Niezwykle przejrzyście łączą się motywy i frazy typowo ludowe z takiemi artystycznie przeindywidualizowanemi. Cała pierwsza strofa zawiera czynniki syntezy ludowej. Motyw dwutaktowy, skonstruowany prymitywnie interwałami tonalnemi, powtarza się w transpozycji tercjowej (A — fis), w następniku przeważa repetycja jednego tonu z kadencją melodyczną w sekundach. W drugiej strofie (w taktach 34—39) zarysowuje się odchylenie od faktury ludowej, gdyż zwrot do słów: „Płacze matka nad mym zdrojem“ jest już zbyt rafinowany. Powtórzona fraza do tych samych słów (40—46) uplastycznia znów figurę w dokładnem odwróceniu motywu oraz kadencję melodyczną dla wschodniosłowiańskiego folkloru znamienną. Różnice w harmonice są analogiczne. Częsty akord septymowy, zwłaszcza w przewrotach, przejściowa modulacja do tonacji dominantowej (takt 24), chromatyczny postęp całych akordów kwintsekstowych (34—35 i 40—41)

mieszają się z harmonizacją zwyczajną. Prozodyka stosuje się ściślej do metrum sylabicznego. Partje solowe, dłuższe niż w licznych innych pieśniach (12 taktów) i poniekąd tematycznie z melodją wokalną spokrewnione, malują beznadziejny smutek, który intensywnie wciska się w podświadomość subtelnego słuchacza. Forma odpowiednio do tekstu stroficzna.

P	A	I	A_1		P
a + b	c + d	e	c + d_1 + δ	× 2 +	a + b
6 6	6 8	1	6 6 7		6 6

5. „Lecą liście z drzewa“ (Sierota) — (W. Pol — 1836) — i „Melodja“ powstały pod wpływem uczuć, wywołanych myślą o losie niewolnej ojczyzny, w przeciwstawieniu do wszystkich innych pieśni do tekstów erotycznych (również „Wojak“ Chopina zdradza ukrytą myśl o pani jego serca). „Pieśni Janusza“ Wincentego Pola były w swoim czasie obrazem żałoby całego społeczeństwa po roku 1831. Obie wymienione pieśni mają podobny emocjonalny koloryt, lecz jakościowo różnią się od siebie prawie w takim stopniu jak odnośne wiersze Pola i Krasińskiego. „Melodja“ jest pomysłem artystycznie przestylizowanym, „Lecą liście z drzewa“ konglomeratem dwóch stylów. W każdym razie podporządkował Chopin sumiennie muzykę tekstowi. Widocznem

jest usiłowanie kompozytora, zmierzające do zatrzymania prostolinijnej faktury nawet w miejscach, dozwalających swobody w doborze środków wyrazu. Partje pozbawione walorów folklorystycznych są skrajnie deklamatorskie (E, F, G). Część E jest recytacją na jednym tonie es_1 w rytmie mowy, trwającym szesnaście taktów. W towarzyszeniu fortepianowem snuje się w basie w oktawowem zdwojeniu basso ostinato. Perjodycznie powtarzająca się zmiana rytmiki w odmiennych krótkich motywach nie neguje figury basso ostinato[1]). Prawa ręka wybija w miarowym rytmie czterocwierciowym es — es_1 w oktawach. Jest to więc nuta stała[2]) w głosie wokalnym i w górnych głosach akompanjamentu w połączeniu z basso ostinato, oddające rycerską ekstazę

[1]) Hugo Rieman — „Basso ostinato und Basso quasi ostinato“ — Liliencron-Festschrift B. u. H. 1910, pag. 198—9: „Eine Eigenschaft der Bassi ostinati ist die Konstanz der Motivbildung“. „Sämtliche Takte wahren dieselbe Motivbildung (rhythmisch)“ — „Selbst schon die Fälle, wo ein Ostinato in den Schlusstakten in einen anderen Rhythmus ausläuft, verleugnen ein wenig das eigensinnige, monomanische Wesen des Ostinato“ (następuje przykład z op. „Totila“ Legrenziego). „Die Übelstände sind z. B. viel weniger zu empfinden in der Passacaglia in „Purcells“ „King Arthur“, deren Ostinato zwar am Ende umsetzt, aber kurzer ist und gleich weiter geht“ (przykład).

[2]) H. Leichtentritt — „Formenlehre“ — pag. 234: „Mehr oder weniger handelt es sich hier um eine Art umgekehrten Orgelpunktes, der seine Bedeutung und ästhetischen Reiz natürlich nur durch wechselnde Begleitharmonien erhält“.

młodego żołnierza, który niebaczny na znoje, krew i przemoc wroga, idzie w bój naoślep „w zwycięstw świętych wierze". Rozumie się, że deklamacja tego ustępu jest bardzo staranną w ugrupowaniu nut długich i krótkich oraz w akcentach logicznych. Zaznaczyć wypada, że pomysł ten jest antycypacją sensacyjnej pieśni „Ein Ton" Piotra Corneliusa, w której część wokalna wyżywa się od początku do końca tylko w jednym tonie przy równoczesnej polichromji wtóru fortepianowego. Chopin miał również wzory przed sobą we finale opery „Don Giovanni" (słowa „Kamiennego Gościa") i w pieśni „Der Tod und das Mädchen" Schuberta i innych jeszcze — z tą tylko różnicą, że kadencje poszczególnych fraz są tam normalną fleksją melodyjną.

Recytatyw w innej formie ciągnie się dalej w części następnej F. Trzy sąsiednie tony zamykają go na przestrzeni zmniejszonej tercji (d_1 — fes_1), frazę wypełnia sześciokrotne powtórzenie jednego motywu i kadencja. Równolegle wtóruje fortepian unisono w sopranie i w tenorze, natomiast w alcie i w basie brzmią całe tony harmoniczne we funkcjach as I—V^6—I ces V—I. Kombinacja ta przypomina bardzo fonetyczną linję żałosnej skargi osoby płaczącej, wynika to zresztą z treści słów. Trzeci recytatyw G „Lecą liście z drzewa, znów lecą z drzewa" kontrastuje stylowo z początkiem pierwszego tematu do tych samych słów. Ostatnie dwie części są repryzą części B i C z małoznacznemi modyfikacjami nie-

których motywów, która ma swe uzasadnienie w dwóch monologach ptaszka. Pierwsze trzy tematy A, B i C otrzymały fakturę ludową, z tych A i C są zharmonizowane według szablonu norm prymitywnych. Harmonika części B posługuje się dwukrotnie modulacją chromatyczną Ges — es oraz kadencją zwodniczą takt (20). Okres D ma dość nieokreślone oblicze, trąci cokolwiek Bellinim i Donizettim. Całość tworzy pouczającą mieszaninę wyżej omówionych stylów, nawet architektonika zewnętrzna jest miksturą formy przekomponowanej i formy da capo:

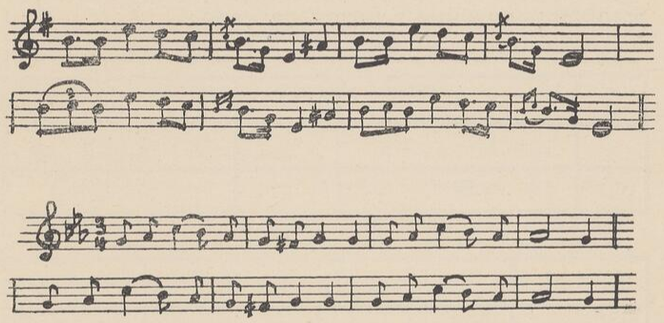
P	A	B	C
a	a + i = a + a_1	b + c	d + e + d + e
4	12	4 4	16

I	D	E	F	G
Akord Es	f + g	h + h_1 + h + h_1	j + j_1	k
2	4 4	16	4 4	2

+

B_1	C	P
b + c + 1	d + e + d + e	a
4 6 6	16	4

6. „Pierścień“ (Witwicki — 1836[1]). — Styl mieszany tej piosenki wywodzi się z nowej kombinacji. Strofa muzyczna obejmuje dwa okresy ośmiotaktowe i rozszerzenie tematyczne z powtórzeniem ostatnich dwóch wierszy zwrotki. Cały pierwszy okres jest bez zastrzeżeń ludowym[2]) polskim kujawiakiem (moderato) uderzająco podobnym w strukturze i melodyce do kujawiaka, który przytacza Starczewski:[3])



[1]) Kornelja Parnasowa — „O kajetach Chopina“ — Księga pamiątkowa obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina — Lwów 1910 — pag. 77: „Autograf tej pieśni z wyraźną datą Drezno 8. 7-bre 1836 obala stanowczo dotyczasowe twierdzenie badaczy życia i dzieł Chopina od M. A. Szulca począwszy aż do Ferd. Hoesicka, jakoby pieśń ta skomponowana była w r. 1841“.

[2]) NB. Słowo „ludowy“ — oznacza wszędzie ogół znamion stylistycznych podanych we wstępie.

[3]) „Die Polnischen Tänze“ — S. I. M. G. II, pag. 705.

Drugi okres jest motywicznem opracowaniem pierwszego z użyciem chromatyki w melodji i w akordach modulujących do tonacji równoległej. Ambitus nie przekracza dużej septymy.

Prozodja sylabiczna jest miejscami wadliwa, a nawet wbrew metrycznej symetrji frazy jak w takcie 13.

Przygrywka ma znaczenie wyłącznie rytmiczne.

P	A		P
a	$b + b + b_1 + b_2 + \beta$	$\times 2$	a
4	4 4 4 4 4		4

7. „Śliczny chłopiec“ — (Zaleski — 1841) — odtwarza zbyt częsty w cyklu charakter mazurka, który tym razem poprzedza i kończy fraza instrumentalna w rytmice szopenowskich walców. W melodji przeważa synteza ludowa, natomiast zwrot w taktach 7 i 8, fermatą przedłużona synkopa w t. 14 i 15 i następująca po niej końcowa fraza, są tylko możliwe w muzyce więcej technicznie rozwiniętej. Tak samo uzupełniają się środki harmonizacji. Obok trójdźwięków i akordu septymowego na dominancie występują chromatyczne alteracje celem uzyskania pomostu modulacyjnego, do tonacji drugiej dominanty (Wechseldominante) D—e = takt 7 lub także w akordach przejściowych. Prozodja bez zarzutu. Akompanjament jest wyłącznie harmoniczny,

t. zn. nie uwzględnia tematyki. Całość wyraził Chopin stroficznie, lecz każda strofa muzyczna przedstawia się jako mała forma da capo:

P	A		P
a	b + c + γ + d + c + γ	× 3	a
4	4 4 4 4 4 4		4

WYNIKI.

Poprzednia analiza byłaby zupełnie bezcelową, gdyby nie wyświetlała pewnych problemów, tyczących się istoty pieśni Chopina. Między estetami powszechnem jest mniemanie, że technika twórcza nie wyraża idei dzieła sztuki, a zwykle nawet otacza ją mgławicą, wiodącą żądnych poznania na manowce fałszywych wniosków i złudnych wyobrażeń. Ci sami twierdzą zawzięcie, że tylko intuicja i reakcja wyłącznie emocjonalna daje gwarancję nieomylnego sądu o wartości sztuki. Wartość staje się w takich warunkach pojęciem bardzo względnem, przedewszystkiem dlatego, że dany twór artystyczny u jednego wywoła uczucie zadowolenia, u drugiego niechęci lub nawet oburzenia. Nie mówi się tu o nowej sztuce współczesnej, będącej dopiero w okresie krystalizacji, ale o sztuce widzianej i słyszanej w historycznej perspektywie, wskutek czego dalszy lub bliższy dystans czasowy umożliwia w większym czy mniejszym stopniu bezstronną ocenę każdego dzieła w stosunku do innych, czasowo wcześniejszych, współcześnie powstałych jak i późniejszych. Odnośnie do muzyki najwięcej pozytywnych rezultatów osiągnąć

można analizą techniki kompozytorskiej, opartą na metodzie porównawczej, jaka w niniejszem studjum miała zastosowanie. Karol Szymanowski [1]) wypowiada się o wartości sztuki jako twórca i artysta w słowach, które przytaczam jako memento pod adresem „estetomanów“: „Używając określeń „głębia“ i „absolut“, zastrzegamy się jednak przeciw wszelkim, tak modnym doniedawna estetyczno-metafizycznym kombinacjom na tle muzyki, jako „środka wyrazu“. Przeciwnie — sądzimy, iż swoista „głębia“ wielkiego twórcy muzycznego jest możliwa jedynie pod warunkiem najbardziej pozytywnego stosunku do zagadnienia t. zw. „métier“. Krytyczno-estetyczne sądy Francuzów — tak jasne i zazwyczaj wprost do celu zmierzające — używają często owego słowa. Ów prymitywizm, wprowadzający pojęcie „rzemiosła“ w sferę najwyższych zagadnień sztuki, jest jeno zdrowym instynktem, niedwuznacznem stwierdzeniem faktu, iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materjału.

W procesie twórczym ważne przedewszystkiem jest „jak“ — następnie dopiero „co“, żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego „duchowej wartości“...

---

[1]) „Fryderyk Chopin“ — Warszawa — Bibljoteka Polska — 1925.

Istotna wartość pieśni Chopina streszcza się w tem, że stanowią one fundament dla późniejszej polskiej liryki wokalnej. Wszystkie próby przed Chopinem są nikłe i tkwią zbyt głęboko w manierach wieku XVIII, aby mogły stać się drogowskazem na przyszłość [1]). Długi czas naśladowano w Polsce tylko pieśni Chopina w stylu ludowym oraz pieśni takie według recepty Moniuszki. Pieśni artystyczne Chopina, koncentrujące w sobie niezależnie od Schuberta zarodki najważniejszych wykwitów wokalnego liryzmu w Europie do połowy wieku XIX, oddziałały w Polsce dość późno, kiedy w Niemczech kultura pieśni osiągnęła już bardzo wysoki poziom swego rozwoju [2]).

Kwintesencja wywodów:

1. Stosunek muzyki do tekstu musi być osądzony pod znakiem czasu, w którym Schubert nie był jeszcze nawet w Niemczech znany, kiedy kompozytorowie wokalni posługiwali się słowem jak gumą,

---

[1]) Zastrzegam sobie uzupełnienie niniejszej pracy dodatkowem zbadaniem pieśniarstwa polskiego przed Chopinem po odpowiedniem skompletowaniu materjału.

[2]) Adolf Chybiński — „Najmłodsza polska pieśń solowa“ — Sfinks — 1909 — pag. 14: „Źródłem jednostronności był radykalny kult ludowej muzyki i ludowej melodyki, bezwzględny kult absolutnego melodyzmu i wokalizmu ze szkodą pieśni, nietyle jako formy, ile jako muzycznego zespołu, który ma za zadanie zapomocą harmonji między wokalizmem a instrumentalizmem stać się wykładnikiem poetycznego słowa.

dającą się dowolnie rozciągać i skurczać zależnie od czysto muzycznej koncepcji tematu. Słowo poetyckie schodziło niejednokrotnie do roli manekina, na jakim rozwieszano różnobarwne toalety muzyczne. W liryce wokalnej zadowalano się odtwarzaniem ogólnego nastroju bez wnikania w szczegóły tekstów. Chopin, pozbawiony wszelkiej ambicji twórczej na polu muzyki wokalnej, nie wyszedł poza ramy tradycji i powszechnego wówczas zwyczaju. Tem się tłumaczą lekkomyślne miejscami błędy prozodyki i logiki w deklamacji. Z drugiej strony w pieśniach chronologicznie późniejszych wyróżniają się ustępy z wzorową deklamacją tak pod względem kongruencji metrum poetyckiego i rytmiki muzycznej jak i ekspresji szczegółów psychologicznych. Są to przedewszystkiem pieśni do tekstów o wyższych walorach artystycznych, jak „Precz z moich oczu“, „Piosnka litewska“, „Melodja“ i „Moja pieszczotka“. Czy w okresie powstania tych utworów znał już Chopin Schuberta, trudno dokładnie stwierdzić, gdyż tylko w pieśni „Precz z moich oczu“ widoczne są analogje. W każdym razie cztery te pieśni zachowały po dziś swą siłę żywotną i powinny były stać się siedmdziesiąt lat wstecz przełomowym wzorem dla pieśniarzy polskich. Nastąpiło to dopiero znacznie później, bo pod koniec wieku XIX, kiedy wpływy niemieckie zapłodniły dodatnio styl wokalny prawie wszystkich narodów Europy o swoistej znamiennej kulturze.

2. Melodyka — poza prymitywizmem stylu ludowego, który obecnie może mieć tylko znaczenie historyczne — wyszczególnia się w splotach recitativa i ariosa w partjach ściśle deklamatorskich („Precz z moich oczu“, „Piosnka litewska“, „Lecą liście z drzewa“) i w tematach o szeroko falującej kantylenie, w których twórcza istota Chopina najwymowniej się przejawia („Moja pieszczotka“, Melodja“, „Śliczny chłopiec“).

3. Rytmika — przyczynia się najwięcej do polskiego charakteru pieśni, jako że w mazurach i kujawiakach przebija się wyraźnie polskość. Poza tem rytm muzyczny przystosowuje się do metryki tekstów, jakkolwiek niezawsze szczęśliwie. Jako minus należy poczytać brak kontrastów rytmicznych. Szczególnie wyróżnia się programatyczna rytmika „Wojaka“.

4. Harmonika — przeważnie skąpa i blada — jest wielce charakterystycznem zjawiskiem dla Chopina jako kompozytora wokalnego, jeśli się weźmie pod uwagę jego olbrzymie w skutkach nowatorskie odkrycia harmoniczne we formach instrumentalnych. Dominanta górna i dolna i paralele tychże wystarczają mu w pieśni. Być może, że pisał dla szerokich kół melomanów i tendencyjnie unikał wszelkiej problematyki. Chromatyka — zwykle w akordach przejściowych — jest rodzajem barwnika, a tylko w „Melodji“ i „Precz z moich oczu“ istotną barwą. Szablon modulacyjny wyrugowany jest w jednej tylko

„Melodji“, która powstała pod koniec życia mistrza i brzmi najbardziej nowocześnie.

5. Akompanjament robi często wrażenie szkicownika lub wynotowanego generałbasu. W każdym razie nigdzie nie uwydatnia się tematyka kontrapunktyczna. Akordy rozłożone i częściowo rozłożone oraz repetycje i harmonje pojedyncze, danemu tonowi wokalnemu właściwe, wyczerpują rodzaje towarzyszenia.

6. Partje solowe fortepianu spełniają rolę obowiązkowych przygrywek. Z wyjątkiem „Wojaka“ i pieśni „Lecą liście z drzewa“ są wszystkie nietematyczne, często banalne. Rdza tradycyjnej praktyki wycisnęła tu swe niemiłe piętno.

7. Formy pieśni Chopina są elastyczne i nie ustępują w żadnej kombinacji pomysłom Schuberta i Schumanna. Pieśni w stylu ludowym wyrażone są z natury rzeczy formą czysto stroficzną. Inne zbudowane są we formie da capo oraz stroficznej z modyfikacjami. Jedną „Melodję“ przekomponował Chopin radykalnie, dwie pieśni: „Precz z moich oczu“ i „Lecą liście z drzewa“ — częściowo. W ramach jednej strofy łączą się często motywy odrębne, zresztą zmodyfikowane, oraz frazy rozszerzone zmienionem powtórzeniem. Ogólnie przedstawia się konstrukcja formalna jako czynnik stanowczo wartościowy pod względem różnorodności środków architektonicznych, które się łączą organicznie (z wyjątkiem partyj solowych) w jednolity całokształt.

8. Interpretacja poetyckich szczegółów, zwłaszcza w pieśniach do tekstów Mickiewicza, Krasińskiego i Pola — jest niemniej trafną i przekonywającą. Kadencje i skoki w melodyce „Życzenia“ i „Mojej pieszczotki“, oddające naiwną erotykę, chromatyczna progresja motywów („Moja pieszczotka“, „Piosnka litewska“), wyrażająca niedwuznacznie pożądanie i obawę, fermaty i augmentacja rytmiczna tonów przy szczególnie ważnych słowach tekstów, specjalnie dobrane tła harmoniczne, kolorystyka programowa i tragiczna („Wojak“, „Narzeczony“, „Lecą liście z drzewa“, „Melodja“), ponura nuta pedałowa i t. p. świadczą nietylko o uszanowaniu intencyj poety, ale też o głębszem wniknięciu w poetyczną treść.

9. Wpływy polskich śpiewów ludowych i dumek małoruskich w dwóch pieśniach („Niema czego trzeba“ i „Dwojaki koniec“) nie podlegają żadnej dyskusji, natomiast wpływ Schuberta w „Precz z moich oczu“ jest bardzo prawdopodobny, ale nie bezwzględnie pewny. Osobista nuta Chopina przeważa zasadniczo.

10. Ogólna wartość pieśni Chopina ma dziś znaczenie wyłącznie historyczne. Większość ich zmumifikowała ewolucja liryki wokalnej, od Schumanna do Wolfa, Straussa, Regera, Debussy'ego i Szymanowskiego. Cztery pieśni: „Precz z moich oczu“, „Piosnka litewska“, „Moja pieszczotka“ i „Melodja“ —

zachowały swą żywotność i zasługują na uwzględnienie w programach koncertowych obok najlepszych pieśni Schuberta i Schumanna. Wszystkie pieśni posiadają natomiast niezaprzeczoną wartość etyczną ze względu na czysty i szczery, a niekiedy wzruszający refleks osobistych przeżyć.

Scigalski Antoni.





LITERATURA.

Adler Guido — „Der Stil in der Musik“ — Breitkopf und Härtel, Lpzg. 1911.

Barbag Seweryn — „Die Lieder von Robert Franz“, dysertacja doktorska, Wiedeń 1922.

Bauer Moritz — „Die Lieder Franz Schuberts“ — Breitkopf und Härtel, Lpzg. 1925.

Chybiński Adolf — „Fryderyk Chopin“ — Sfinks 1910.

— „Najmłodsza polska pieśń solowa“ — Sfinks 1909.

— „Wskazówki zbierania melodyj ludowych“. Odbitka z „Przeglądu Muzycznego“, Poznań 1925.

Closson Ernest — „Esthétique Musicale“ — Bruxelles 1921.

Fleischer Oskar — „Zur vergleichenden Liedforschung“ — S. I. M. G. III. 1901—1902.

Ganche Ed. — „Fr. Chopin“.

Hoesick Ferdynand — „Chopin“ — Warszawa 1911. 1927.

Huneker J. — „Chopin the man and his music“ — N. York.

Jachimecki Zdzisław — „Stanisław Moniuszko“ — Gebethner i Wolf.

— „Historja muzyki polskiej“ — Gebethner i Wolf.

— „Fryderyk Chopin“ — 1927.

Karasowski Maurycy — „Fryderyk Chopin“.

Karłowicz Mieczysław — „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie“ — 1904.

Klauwell Otto — „Geschichte der Programmusik“ — Breitkopf und Härtel 1910.

Kolberg Oskar — „Mazowsze“ — Kraków 1885—1888.

— „Kujawy“ — Warszawa 1867.

Kretzschmar Hermann — „Volksmusik und höhere Tonkunst“. Gesammelte Aufsätze über Musik II. C. F. Peters 1911.

Lach Robert — „Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie C. F. Kahnt — Leipzig 1913.
Leichtentritt Hugo — „Friedrich Chopin“ — Schlesische Verlanganstalt — Berlin 1920.
Liszt Fr. — „Frédéric Chopin“.
Niecks Frederick — „Frederick Chopin as a man and musician“ — London, New-York.
Opieński Henryk — „Chopin“ — Książnica-Atlas 1925.
Parnasowa Kornelja — „Album Fr. Chopina“ poświęcone Marji Wodzińskiej, Breitkopf i Härtel.
— „O kajetach Chopina“ — Księga pamiątkowa obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina — Lwów 1910.
Riemann Hugo — „Basso ostinato und quasi ostinato“ — Liliencron-Festschrift.
— „Geschichte der Musik seit Beethoven“ — Berlin-Stuttgart 1901.
— „Musiklexikon“.
Riemann Ludwig — „Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik“ — Liliencron-Festschrift B. u. H. 1910.
Sikorski Józef — „Fryderyka Chopina zbiór śpiewów polskich“. Ruch Muzyczny Nr. 40—41. 1859.
Starczewski Feliks — „Die polnischen Tänze“ S. I. M. G. II. 1900/1901.
Szulc M. A. „Fryderyk Chopin“ — Poznań 1873.
Szymanowski Karol — „Fryderyk Chopin“ — Bibljoteka Polska, Warszawa 1925.
Tiersot Julien — „Notes d'ethnographie musicale“. I. Paris 1905, II. S. I. M. G. 1910.
Weissmann Adolf — „Chopin“.
Windakiewiczowa H. „Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryd. Chopina“ — Polska Akademja Umiejętności — Kraków 1926.

SPIS NAZWISK.

Adler Guido 34, 35, 57.
Barbag Seweryn 57.
Bauer Moritz 27, 57.
Bellini Vincenzo 45.
Brahms Johannes 23.
Cavalli Francesco 37.
Cesti Marc' Antonio 37.
Chybiński Adolf 9, 10, 51, 57.
Closson Ernst 34, 57.
Cornelius Peter 44.
Debussy Claude 55.
Donizetti Gaetano 45.
Durante Francesco 37.
Elsner Józef 2.
Feo Francesco 37.
Fleischer Oskar 5, 7, 57.
Fontana 3.
Ganche Ed. 57.
Gosławski Maurycy 3.
Heine Heinrich 24.
Hoesick Ferdynand 2, 3, 17, 22, 23, 46, 57.
Hornbostel Erich 4.
Huneker J. 57.
Jachimecki Zdzisław 28, 30, 57.
Karasowski Maurycy 57.
Karłowicz Mieczysław 57.
Klauwell Oto 38, 57.
Kolberg Oskar 7, 8, 9, 18, 57.
Krasiński Zygmunt 31, 42, 55.
Kretzschmar Herman 6. 58.
Lach Robert 4, 5, 8, 58.
Legrenzi G. 43.
Leichtentritt Hugo 27, 43, 58.
Leo Leonardo 37.
Liszt Fr. 58.
Mickiewicz Adam 2, 24, 29, 54.
Moniuszko Stanisław 16, 30, 51.
Monteverdi Claudio 37.
Mozart W. A. 44.
Niecks Frederick 58.
Opieński Henryk 58.
Parnasowa Kornelja 3, 46, 58.
Pergolesi Giovanni Battista 37.
Pol Wincenty 3, 42, 55.
Purcell Henry 43.
Reger Max 55.
Riemann Hugo 4, 12, 43, 58.
Riemann Ludwik 8, 58.
Scarlatti Alessandro 37.
Schubert Franz 2, 3, 23, 24, 27, 40, 44, 51, 52, 54, 55.

Schumannn Robert 23, 27, 28, 54, 55.
Sikorski Józef 58.
Starczewski Feliks 14, 46, 58.
Strauss Richard 55.
Stumpf Carl 4.
Szulc M. A. 46, 58.
Szymanowski Karol 50, 55, 58.
Tiersot Julien 4, 6, 58.
Toch Ernst 27.
Weissmann Adolf 58.
Windakiewiczowa H. 8, 58.
Witwicki Stefan 2, 3, 18, 22, 26, 36, 37, 40, 41, 46.
Wodzińska Marja 3.
Wojcikówna Bronisława 14.
Wolf Hugo 22, 40, 55.
Zaleski Bohdan 2, 19. 21, 47.
Żeleński Władysław 23.

18/V 59

ANTYKWARIAT

SD. III

1540
C
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

c/1

SEWERYN BARBAG
DR. PHIL. ET JUR.

STUDJUM
O PIEŚNIACH CHOPINA

LWÓW — WARSZAWA — KRA
WYDAWNICTWO ZAKŁADU NARODOWEGO IM
1927

