„ETIUDY“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMACZYŁA Z ANGIELSKIEGO

MARYA FINKLÓWNA.

WE LWOWIE.
Z drukarni Wł. Łozińskiego. — Zarządca Wł. J. Weber.
1902.

„ETIUDY“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMACZYŁA Z ANGIELSKIEGO

MARYA FINKLÓWNA.

WE LWOWIE.
Z drukarni Wł. Łozińskiego. — Zarządca Wł. J. Weber.
1902.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
TOWARZYSTWO IM. F. CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA
2875
C/1/327

W Londynie wyszło w roku bieżącym nowe dzieło o Chopinie, napisane przez Hunekera, gorącego wielbiciela i niepospolitego znawcy chopinowskiej muzyki. Książka dosyć spora dzieli się na dwie części. Pierwsza część nosi nazwę „Chopin jako człowiek“, a druga „Muzyka Chopina“. Ponieważ uwagi i wskazówki, odnoszące się do poszczególnych utworów Chopina i sposobie ich oddawania wydały mi się pożyteczne i ciekawe dla naszej muzykalnej publiczności, postanowiłam ważniejsze ustępy tego cennego dzieła przełożyć na język polski.

Tłómaczka.

Dwudziestego października, 1829 roku, dwudziestoletni Fryderyk Chopin pisał z Warszawy do przyjaciela Tytusa Wojciechowskiego: „Skomponowałem etiudę na mój sposób“; a w listopadzie tego samego roku: „Napisałem kilka etiud; zagrałbym ci je chętnie“.

I tak całkiem cicho doniósł polski kompozytor o wypadku wielkiego znaczenia i doniosłości dla muzykalnego świata. Niecks sądzi, że te etiudy wyszły w druku w lecie 1833 roku, w lipcu lub sierpniu i były znaczone op. 10. Inny zbiór etiud op. 25 znalazł wydawcy dopiero w 1837 roku, chociaż niektóre z nich powstały w tym samym czasie, jak poprzednie. Pewien polski kompozytor, który zwiedzał stolicę francuską w 1834 roku, słyszał Chopina grającego etiudy, zawarte w op. 25 *C-moll* etudę znaną pod nazwą rewolucyjnej, skomponował Chopin w Sztutgardzie „pod wrażeniem wiadomości o zajęciu Warszawy przez Rossyan d. 8. września 1831“. Podajemy umyślnie te daty, ażeby zniszczyć stanowczo fał-

szywe podejrzenie, jakoby Chopin wzorował się na Liszcie przy tworzeniu swoich arcydzieł. Lina Ramann w wyczerpującej biografii Franciszka Liszta oświadcza najwyraźniej, że etiudy Nr. 9 i 12 z op. 10 i etiudy Nr. 11 i 12 z op. 25 okazują widoczny wpływ węgierskiego wirtuoza. Rzecz miała się jednak odwrotnie, jak widzimy w trzech etiudach koncertowych Liszta, nie wspominając już o innych kompozycyach. Gdy Chopin przybył do Paryża, miał już urobiony styl, był twórcą nowej fortepianowej techniki.

Trzy etiudy, znane pod nazwą *Trois Nouvelles Etudes*, które ukazały się w 1840 w Moschelesa i Fetisa *Methode des Methodes*, wyszły później osobno. Data komponowania ich nie jest znaną. Jest wiele wydań etiud Chopina, ale badając te wydania gruntownie, znajdzie się zaledwie tuzin godnych studyowania i polecenia. Karasowski podaje datę pierwszego kompletnego wydania dzieł Chopina na rok 1846, a wymienia jako wydawców Gebethnera i Wolffa z Warszawy. Potem następuje wydanie Telefsena, Klindwortha, Bote i Bocka, Scholtza, Petersa, Breitkopfa i Härtla, Mikulego, Szuberta, Kahnta, Steingrabera — więcej znanego niż wydanie Mertkego — i Schlesingera, wydane według wskazówek wielkiego pedagoga Teodora Kullaka. Ksawery Scharwenka wydał Klindwortha dla Londynu u Angener et Comp. Mikuli krytykował wydanie Telefsena, jednak obydwaj byli uczniami Chopina. Jest to ciekawa okoliczność i wskazuje, jak mało

można ufać tradycyi. Ale Mikulemu pomagało pół tuzina „ulubionych“ uczniów Chopina, między innymi Ferdynand Hiller. Hermann Scholtz oparł wyniki swej pracy na sumiennem przejrzeniu oryginalnych francuskich, niemieckich i angielskich wydawnictw, a oprócz tego zasięgał wiadomości od Jerzego Mathiasa, ucznia Chopina. Fontana, Wolff, Gutmann, Mikuli i Telefsen przepisywali z oryginalnych manuskryptów pod nadzorem samego kompozytora, a mimo to nie mogą się pogodzić, na jakich podstawach opierają się nowożytne krytyczne wydania! Wczesne francuskie, niemieckie i polskie wydania są błędne, bezużyteczne, ponieważ pełno w nich rozmaitego rodzaju omyłek. Każde następne wydanie pozbywało się części tych błędów, ale dopiero w Karolu Klindworcie znalazł Chopin godnego siebie, chociaż nie zupełnie wolnego od omyłek, wydawcę. Jego wydanie jest dziełem geniuszu, a Bülow nazwał je „jedynem wzorowem wydaniem“. W niektórych rzeczach prześcignęli go może inni wydawcy, jak naprzykład Kullak, dr. Hugo Riemann i Hans Bülow, ale jako całość zadziwia jego wydanie akuratnością, wiedzą, pomysłowością co do nowego palcowania i głęboką znajomością frazowania. To wydanie wyszło w Moskwie między r. 1873 a 1876.

Dwadzieścia siedm etiud Chopina wydał oddzielnie Riemann i Bülow. Ograniczmy nasze spostrzeżenia i krytyczne porównania do Klindwortha, Bülowa, Kullaka i Rieman-

na. Karola Reineckego wydanie etiud w zbiorze Breitkopfa i Härtla nie daje nic nowego; nie ma też nic nowego w wydaniu Mertkego, Scholtza i Mikulego. To ostatnie wydanie należy mieć pod ręką, ażeby wyzwolić się z niektórych nieczystości tekstu, ale co do frazowania lub palcowania dowiadujemy się mało z niego.

W etiudach objawia się cały geniusz Chopina. Poezya, namiętny żar Ballad i Scherzów snują się wśród tych technicznych problemów niby gorejąca przędza. Do nowożytnej dążności analizowania wszystkiego, okazują Mikuli, Reinecke, Mertke i Scholtz, mało skłonności. Będę więc korzystał z mistrzowskich wydawnictw Kullaka, Bülowa, Riemanna i Klindwortha. Ci mężowie podali nam w rozmaity sposób klucz do ich muzykalnej indywidualności, jakoteż do ich dokładnego studyowania. Klindworth jest najbardziej intellektualny; Bülow najwięcej pedagogiczny, a Kullak poetyczny, podczas kiedy Riemann jest uczony; ostatni zwraca więcej uwagi na frazowanie niż na palcowanie. Etiudy Chopina są poematem godnym Parnasu, odgrywają jednak także bardzo użyteczną rolę w pedagogii. Obydwa kierunki, materyalny i duchowy, należy studyować, a pod takim kierownictwem nie może uczeń zbłądzić. W pierwszej etudzie pierwszego zeszytu op. 10, poświęconego Lisztowi wprowadza nas Chopin od razu w nowy świat. Łamanych akordów używali niekiedy Hummel i Clementi, ale żeby wziąć rozprószoną harmonię i zmienić ja w epicką etiudę,

wznieść akordy decymowe do heroicznej miary — tego mógł dokonać tylko Chopin. A ta pierwsza etiuda w *C* jest heroiczną. Teodor Kullak pisze o niej: „Po nad tłem basu płyną dumnie i śmiało potężne fale dźwięków. Ta etiuda — której technicznym celem jest szybkie wykonanie szeroko rozłożonych figuracyj akordowych przechodzących objętość oktawy — powinna być graną *forte* od początku do końca. W dysonansowych harmoniach należy *forte* wznieść do *fortissimo* a następnie zmniejszyć siłę uderzenia przy konsonansowych akordach. Co za potężne akcenta! Zwiększymy ich dobitność, gdy odegramy tę etiudę z elastycznem cofaniem ręki“.

Nieregularne, wznoszące się i opadające łamane akordy przerażają każdego nowicyusza. Podobnie, jak przedziwne architektoniczne fantazye Piranesiego, to zawrotne wzniesienia i opady Chopina, wywierają wprost hipnotyczny czar na słuchacza. Tutaj okazuje się nowa technika w całej nagości, nowa co do układu figuralnego, pomysłu rysunku, nowa pod harmonijnym względem. Śmiałych modulacyjnych zwrotów przeląkł się stary porządek. W tej etudzie jest nowożytna fortepianowa muzyka i zupełna niedbałość o dawne formy. Kullak podaje oznaczenie szybkości 176 metronomu na ćwierć, jak Chopin żądał, ale zarazem robi słuszną uwagę, że jest to zbyt szybkie tempo, bo „traci na tem wyniosła powaga etiudy“ i proponuje natomiast 152. Kullak, ma zupełną

racyę krytykując tempa Chopina, które pochodziły z nadzwyczaj lekkiego mechanizmu fortepianów za czasów Chopina. Bülow powiada, że „potrzebną gibkość ręki w stopniowem rozszerzeniu i nagłem ściąganiu nabędzie łacniej fortepianista, jeżeli weźmie zawsze akord właściwemi palcami, będącemi podstawą każdego *arpeggia*“. Jest to ważna pedagogiczna uwaga. Występuje także przeciw graniu oktawowych basów *arpeggiando*. I rzeczywiście te basy są treścią utworu; muszą być granitowe, ważne, potężno. Ten sam autor zwraca uwagę na błąd drukarski *C*, ostatnią górną nutę w dwudziestym dziewiątym takcie, zmieniając ją na *B*. Bülow podaje Chopina metronomiczne oznaczenie. Dla Riemanna pozostało tylko wprowadzenie kilku radykalnych zmian. Ten uczony i zasłużony doktor zadziwił muzykalny świat przed kilku laty zastosowaniem nowych akcentów we frazowaniu symfonij Beethowena. Ta nowość wstrząsnęła dawnemi tradycyami. U Chopina nowe dynamiczne i agogiczne akcenta są niebezpieczne, choćby dla spokoju ducha fetyszowych czcicieli Chopina. Riemann łączy w etiudzie dwa takty w jeden. Przedstawia to dla niego skończony okres, a odosabniając niektóre szesnastki w pierwszej grupie pierwszą i czwartą, czyni akcent jaśniejszym — przynajmniej dla oka. Oznacza *alla breve* 88 na pół taktu. W późniejszych etiudach podamy przykłady takiego frazowania, które zamieniło się u tego wydawcy w manierę. Riemann nie podaje żadnych ważniejszych zmian co do palcowania. Klindwortha palcowanie jest najbardziej jasne i godne podziwu. Mikuli wprowadza jedną nowość: jest to łuk, który łączy ostatnią nutę pierwszej grupy z pierwszą drugiej grupy. Użyteczny pomysł, a odnosi się tylko do wznoszących się arpeggiów.

Ta etiuda okazuje, że jej kompozytor chciał połączyć swój przedziwny techniczny system z wykładem czysto formalnym. Jest to klucz, którym Chopin otworzył — nie swoje serce, ale królestwo nowej techniki. Można ją grać, dla odmiany, unisono obydwoma rękami, opuszczając naturalnie oktawowy bas.

Bülow powiedział dosyć złośliwie, że druga etiuda w *A* minor, pokrewna chromatycznie etiudzie Moschelesa op. 90. Nr. 3, ma za cel przygotowanie do bardziej muzykalnych kompozycyj Chopina. Należy ją grać w rozmaitych stopniach tempa, siły i rytmicznego akcentu, opuszczając drugi i pierwszy palec. Metronom Mikulego jest 144 na ćwierć, Bülowa 114; Klindwortha tak samo jak Mikulego a Riemana 92 na pół taktu z oznaczeniem *alla breve*. Palcowanie tych trzech powag jest prawie identyczne. Riemann miewa własne pomysły co do frazowania i figuracyi. Bülow żąda „żeby środkowe harmonie grać wszędzie wyraźnie, a jednak ulotnie — po niemiecku „flüchtig“. Rzeczywiście cała kompozycya, z szemrzącym, wijącym się, chromatycznym charakterem jest zapowiedzią szepczących, księżyco-

wych efektów, znajdujących się w niektórych jego późniejszych studyach. Techniczny cel jest jasny, ale nie narzucający się. Chodzi tutaj o czwarty i piąty palec prawej ręki, ale etiuda grana unisono obydwoma rękami jest prawdziwą chociaż korzystną torturą dla drugiego palca lewej ręki. Kullaka metoda palcowania jest następująca: Wszędzie gdzie dwa białe klawisze następują po sobie, piąty palec należy użyć na *C* i *F* w prawej ręce. Ma on także coś do powiedzenia o trzymaniu „ręki ukośnie, żeby ręka i ramię tworzyły kąt“. Ta kwestya pozycyi ręki w szczególności u Chopina należy od indywidualnego układu ręki. Niema dwóch rąk jednakowych, ani dwóch pianistów używających tych samych muszkułowych ruchów. Graj w ten sposób, ażebyś odczuwał jak najmniej zawady.

Doszliśmy teraz do trzeciej etiudy, w której charakter muzyki Chopina objawia się najdokładniej. Ta etiuda w *E* należy do najpiękniejszych. Jest prostszą, mniej przytłumioną i omdlałą od więcej sławionej etiudy *Cis moll* Nr. 7, op. 25. Niecks pisze, że tę etiudę „można zaliczyć pomiędzy najpiękniejsze kompozycye Chopina“. Łączy w sobie „klasyczną czystość konturów z wdziękiem romatyzmu“.

Bülow nazywa ją etiudą wyrazu i sądzi, że powinno się ją studyować razem z Nr. 6, *Es-moll*. Nie uznaję tego. Wzruszenia nie można łączyć w pary. Ale Bülow był zawsze namiętnym klasyfikatorem. Próbuje także uregulować rubato — jest to pierwsza etiuda, w której prawa rubata należy uznać. Są nawet wymienione takty 32, 33, 36 i 37, w których istnieje swoboda tempa. Ale tylko wrodzony smak i uczucie mogą w tym wypadku być kierownikami. Nie potrafisz tak samo nauczyć nikogo Chopinowskiego rubata, jak nie potrafisz wytłómaczyć głupcowi Kanta. Metronom jest ten sam we wszystkich wydaniach, 100 na ósemkę. Kullak nazywa słusznie tę śliczną etiudę *ein wunderschönes poetisches Tonstück*, napisaną więcej w stylu nokturny, niż etiudy. Daje odmienną kadencyę dla małych rąk, ale małe ręce nie powinny dotknąć się tego utworu, chyba, że biorą z łatwością podwójne seksty. Klindworth opalcował tę etiudę z wielką pieczołowitością. Figuracya w trzech wydaniach jest jednakową; Mikuli dzieli wybitnie głosy. Riemann stara się przedstawić początek jasno dla oka.

Co za wesoły utwór, następna etiuda Nr. 4. Jak Chopin znał prawdziwą wartość kontrastu w tonacyi i w uczuciu! Jest to klasyczny utwór, który mimo *Cis-moll* tonacyi tętni życiem i ogniem. Przypomina pewne opowiadania o polskich chłopach, którzy gdy są w najweselszem usposobieniu, śpiewają w minorowym tonie. Kullak nazywa ją „brawurową etiudą dla szybkości i lekkości obydwóch rąk“. Należy ją akcentować ogniście. Presto 88 na pół taktu jest oznaczeniem metronomu we wszystkich pięciu wydaniach. Dziwię się dlaczego ten utwór

nie okazuje się częściej na programach koncertowych. Jest pięknym popisowym utworem, a koda jest bardzo dramatyczna. Dziesięć taktów przed powrotem tematu jest tam ciężka palcowa próba dla ucznia. Riemann ma swoje oryginalne pomysły co do frazowania następującej piątej etiudy zwanej etiudą „na czarnych klawiszach".

Bülow byłby zazdrosny, gdyby był widział to dosyć fantastyczne frazowanie. Jest nieco afektowane, chociaż należy przyznać, że robi dobre wrażenie. Co do mnie wolę frazowanie z dłuższym oddechem. Jednak uczeń może korzystać przy tej anilizie. Ten utwór jest, jak Kullak powiada, „pełny polskiej wytworności". Bülow mówi o nim prawie pogardliwie nazywając go „Damen-Salon Etiude". Ale ta etiuda jest bezwątpienia wdzięczna, subtelnie dowcipna, nieco złośliwa, przebiegła i swywolna i jest cudownie obmyślana. Technicznie wymaga miękkiego aksamitnego uderzenia i gibkości przegubu u ręki. W czwartym takcie, w trzeciej grupie i trzecia nuta grupy, Klindworth i Riemann dają *Es*, zamiast *Des*. Mikuli, Kullak i Büllow, drukują *Des*. Gdzie racya? *Des* jest lepsze. Są już dwa *Es* w tym takcie. Zmiana jest przyjemną. Joseffy zrobił koncertową waryacyę z tej etiudy. Metronom oryginału brzmi 116 na ćwierć.

Ponurym, żałośnym nokturnem jest Nr. 6 *Es-moll*. Ta etiuda jest piękną, a melodya jest pełną tłumionego żalu. Ćwiczenie dla lewej ręki jest pomysłowe, ale podrzędne w obec tematu. Musi istnieć jakiś psychiczny program dla tej etiudy, jakieś wspomnienie zawodu, z młodych lat. Wydanie Klindwortha jest najlepsze, mimo, że Kullak miał pod ręką autograficzny rękopis Chopina. Nie ma oznaczenia metronomicznego w tym autografie. Telefsen daje 69 na ćwierć: Klindworth 60; Riemann 69; Mikuli tak samo. Bülow i Kullak 60. Kullak daje kilka zmian w tekście, dodając *As* do ostatniej grupy w 11 takcie. Riemann i inne dodają *As* również. Ta nuta musiała być wypadkiem wypuszczona z autografu Chopina.

Miękkie uderzenie i wrażliwa dusza są potrzebne do tej nokturnowej etiudy.

Wchodzimy z etiudą *C-dur* Nr. 7, w jaśniejszą atmosferę. Jest to prawdziwa toccata przepleciona czulszymi ustępami, służąca wyraźnemu technicznemu celowi — studyum podwójnych nut — i jest zdrową jak toccata Roberta Schumanna. Przebija się w niej odważny, waleczny. Chopin, wesoły towarzysz, jaśniejący w słonecznym blasku. Są tam ustępy, w których etiuda ta robi wrażenie światła przeświecającego przez konary drzew w tajemniczym lesie, zaś pianista bez potrzebnej fantazyi ćwiczy przegub u ręki i palce w technicznem ćwiczeniu! Piękność i obowiązek łączą się tutaj w podwójnym zaprzęgu. Dla nauki należy grać całą tę kompozycyę z uderzeniem przegubu. Zapewni to jasną artykulacyę i staccato. Bülow frazuje etiudę w podwójne grupy, Kul-

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

nie okazuje się częściej na programach koncertowych. Jest pięknym popisowym utworem, a koda jest bardzo dramatyczna. Dziesięć taktów przed powrotem tematu jest tam ciężka palcowa próba dla ucznia. Riemann ma swoje oryginalne pomysły co do frazowania następującej piątej etiudy zwanej etiudą „na czarnych klawiszach".

Bülow byłby zazdrosny, gdyby był widział to dosyć fantastyczne frazowanie. Jest nieco afektowane, chociaż należy przyznać, że robi dobre wrażenie. Co do mnie wolę frazowanie z dłuższym oddechem. Jednak uczeń może korzystać przy tej anilizie. Ten utwór jest, jak Kullak powiada, „pełny polskiej wytworności". Bülow mówi o nim prawie pogardliwie nazywając go „Damen-Salon Etiude". Ale ta etiuda jest bezwątpienia wdzięczna, subtelnie dowcipna, nieco złośliwa, przebiegła i swywolna i jest cudownie obmyślana. Technicznie wymaga miękkiego aksamitnego uderzenia i gibkości przegubu u ręki. W czwartym takcie, w trzeciej grupie i trzecia nuta grupy, Klindworth i Riemann dają *Es*, zamiast *Des*. Mikuli, Kullak i Büllow, drukują *Des*. Gdzie racya? *Des* jest lepsze. Są już dwa *Es* w tym takcie. Zmiana jest przyjemną. Joseffy zrobił koncertową waryacyę z tej etiudy. Metronom oryginału brzmi 116 na ćwierć.

Ponurym, żałośnym nokturnem jest Nr. 6 *Es-moll*. Ta etiuda jest piękną, a melodya jest pełną tłumionego żalu. Ćwiczenie dla lewej ręki jest pomysłowe, ale podrzędne w obec tematu. Musi istnieć jakiś psychiczny program dla tej etiudy, jakieś wspomnienie zawodu, z młodych lat. Wydanie Klindwortha jest najlepsze, mimo, że Kullak miał pod ręką autograficzny rękopis Chopina. Nie ma oznaczenia metronomicznego w tym autografie. Telefsen daje 69 na ćwierć: Klindworth 60; Riemann 69; Mikuli tak samo. Bülow i Kullak 60. Kullak daje kilka zmian w tekście, dodając *As* do ostatniej grupy w 11 takcie. Riemann i inne dodają *As* również. Ta nuta musiała być wypadkiem wypuszczona z autografu Chopina.

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA - WARSZAWA

Miękkie uderzenie i wrażliwa dusza są potrzebne do tej nokturnowej etiudy.

Wchodzimy z etiudą *C-dur* Nr. 7, w jaśniejszą atmosferę. Jest to prawdziwa toccata przepleciona czulszymi ustępami, służąca wyraźnemu technicznemu celowi — studyum podwójnych nut — i jest zdrową jak toccata Roberta Schumanna. Przebija się w niej odważny, waleczny. Chopin, wesoły towarzysz, jaśniejący w słonecznym blasku. Są tam ustępy, w których etiuda ta robi wrażenie światła przeświecającego przez konary drzew w tajemniczym lesie, zaś pianista bez potrzebnej fantazyi ćwiczy przegub u ręki i palce w technicznem ćwiczeniu! Piękność i obowiązek łączą się tutaj w podwójnym zaprzęgu. Dla nauki należy grać całą tę kompozycyę z uderzeniem przegubu. Zapewni to jasną artykulacyę i staccato. Bülow frazuje etiudę w podwójne grupy, Kul-

lak w seksty, Klinoworth i Mikuli tak samo, podczas kiedy Riemann miesza dwójki, czwórki i seksty. Widzi się więcej jego układ, jak słyszy. Bülow oddaje najplastyczniej ulotny, wymijający charakter tej etiudy.

W uwagach, odnoszących się do *F-dur* etiudy, Teodor Kullak rozwodzi się szeroko nad swoją ulubioną zasadą, że Chopina nie należy grać wedle oznaczenia metronomicznego. Oryginalny autograf podaje 96 na pół, wydanie Telefsena 88, Klindwortha 80, Bülowa 89, Mikulego 88, tak samo i Riemanna. Kullak zastosowuje powolniejsze tempo od Klindwortha, twierdząc, że ideały szybkości starego Herza i Czernego nie mają już znaczenia. Szlachetny, więcej dźwięczny ton nowożytnego fortepianu wymaga szerszego oddechu stylowego i mniej szybkiego pasażowego wykonania. Rzeczywiście nie ma żadnej wątpliwości co do szerszego traktowania tego wdzięcznego utworu. Jak ono upiększa fortepianowy ton! Pasaże wznoszą się do ostatecznego eufonicznego punktu, a potem niby melodyjne morze łamią się i staczają w przepaść! Jest to utwór przeznaczony dla modnego salonu lub dla koncertowej hali. Przy końcu etiudy słyszy się w niej burzliwe brawa i klaskania urękawicznionych dłoni. Gibkość ręki, arystokratyczna swoboda, subtelne uderzenie i płynna technika jest potrzebną do odpowiedniego wykonania tej etiudy.

F-moll etiuda Nr. 9 jest pierwszą z etiud stylowych Chopina, której charakter

jest więcej żywym niż burzliwym. Melodya jest chorobliwą, prawie rozdrażniającą, jednak nie brak jej pewnych wspaniałych akcentów. Jest w niej pewne upieranie w powtarzaniu, które przypomina Chopina późniejszą twórczość. Bas lewej ręki dominujący po raz pierwszy w tych etiudach nie jest może tak szlachetny i dźwięczny, jak basowa figura w *C-moll* etudzie, staje się jednak wyraźnym poprzednikiem basu w *D-moll* preludzie. W tej *F-moll* etiudzie rozciągnięcie ręki jest technicznym celem. Bülowa palcowanie jest najlepsze. Wszystkie inne wydania, wyjąwszy Riemanna, zalecają piąty palec na *F*, czwartyna *C*. Bülow sądzi, że małe ręce poczynające z jego systemem dojdą do szybszych rezultatów, aniżeli z palcowaniem Chopina. To jest prawda. Riemann frazuje tę etiudę z wielką ilością wiązanych łuków i dynamicznych akcentów. Kullak woli metronom Telefsena 80, od tradycyonalnego metronomu 96. Wielu używa 88 na ćwierć, wyjąwszy Riemanna, który bierze szybsze tempo 96. Klindworth z 88 trzyma się środkowej drogi.

O następującej etiudzie w *As-dur* Nr. 10 pisze Bülow:

Pianista, który potrafi odegrać tę etiudę w zupełnie skończony sposób, może powinszować sobie, bo wzniósł się na najwyższy szczebel Parnasu pianisty, gdyż jest to może najtrudniejszy utwór w całym zbiorze etiud. Cały repertoar fortepianowej muzyki nie zawiera drugiej etiudy o *perpetuum mo-*

bile tak pełnej geniuszu i fantazyi jak wyż wymienionn. Najważniejsza trudność zdaje się polegać nie w odmianie grup *legato* i *staccato*, ale w ćwiczeniu rytmicznych kontrastów. Zwyciężyć tę główną trudność w sztuce muzykalnej reprodukcyi jest tutaj najważniejszą rzeczą, a przy gorliwości można dojść do tego z łatwością.

Kullak pisze: „Harmoniczne antycypacye, bogate rytmiczne życie pochodzące ze zmiennej artykulacyi dwunasto-ósemek w grupach po trzy i dwie... Ta etiuda jest nadzwyczaj zajmującą kompozycyą, zawierającą dla słuchacza dziwny, fantastyczny urok, jeśli jest graną z właściwą jasnością". Metronomiczne oznaczenie jest jednakowe we wszystkich wydaniach, 152 na ćwierć nuty. Jest to jedna z najwdzięczniejszych etiud polskiego kompozytora, głębszą niż etiudy w *Ges* i *F-dur*, a zarazem popisową w wirtuozowskiem znaczeniu. Jest w niej prawdziwy wdzięk, samodzielność i zadowolenie. Chopin musiał być szczęśliwym, o ile jego senzytywna natura na to zezwalała, gdy komponował to żywe *capriccio*.

Przy jedynastej etiudzie op. 10 należy złożyć krytyczny skalpel. Są tam przedziwne dyamenty w jubilerskim zbiorze nokturnów, wiele jest żałosnych, kilka dramatycznych, a inne są pełne słodkiej melodyi. Podziwiam w op. 37 nokturn *G-moll* psychiczną rozpacz w *Cis-moll* nokturnie, szlachetny dramat zwany *C-moll* nokturnem, nokturn *B-moll*, Tuberoza — nokturn; i dla *E. Des* i *G-dur* nokturnu mój zapał pozostaje jednakowym.

Ale w tym całym spisie nie ma tak cudownego muzycznego malowidła jakim jest *Es-dur* etiuda. Jej nowożytny rysunek, subtelne arabeski — jak gdyby gitarę uposażono w duszę — bogactwo i oryginalność harmonijnych pomysłów, każe nam zastanowić się nad pytaniem, ażali twórczość Chopina nie jest prawie bezgraniczną. Sama melodya jest żałosną; wdzięczne narzekanie jest treścią całego utworu. Akordy decymowe i bardzo odległe interwale nie zdają się nam być zbyt śmiałe; nowożytni kompozytorowie grzeszą często w tym kierunku. Piętnasty takt przed końcem mógł był napisać Ryszard Wagner. Od tego taktu do końca każda grupa jest dziełem mistrza.

Pamiętajmy, że ta etiuda jest nokturnem i że nawet przyjęte w wielu wydaniach oznaczenie metronomu 76 na ćwierć, nie jest za powolne; można ją grać nawet wolniej. *Allegretto*, ale nie prędzej! Koloryt motywu jest niebiański, a w końcowem westchnieniu jest cień szczęścia. Chopin, senzytywny poeta miewał chwile spokoju, boskiego zadowolenia — Lebensruhe. Skacząca appogiatura w ostatnich dwóch taktach kładzie pieczęć doskonałości na tę niezrównaną kompozycyę.

Zastanawiając się nad jej wykonaniem należy powiedzieć, że nie jest ani dla małych ani dla zbyt tęgich rąk. Właścicielce małych rąk niech się nie zdaje, że jakiś „arrangement" lub uproszczony układ potrafi oddać powiewny efekt, czarowne chybotanie

tonu do jakiego zmierzał Chopin. Bardzo duże ręce mają dążność nie arpeggiowania akordów przez co niweczą zupełnie myśl kompozytora. Słyszałem to, a wrażenie było brutalne. Co się tyczy palcowania, Mikuli, Bülow, Kullak, Riemann i Klindworth, każdy z nich daje inne palce i tem różnią się pianiści między sobą. Bülow daje bardzo dobry przykład dla nauki, a Kullak jest jeszcze jaśniejszym od niego. Analizuje melodyę, a zastanawiając się nad arpeggiami z skrupulatną dokładnością, wskazuje dlaczego arpeggie „muszą być wzięte z najmożliwszą szybkością". Kullak ma także coś do powiedzenia o ozdobnikach, a to przypomina mnie obowiązek zwrócenia uwagi czytelnika na zmianę appoggiatury u Bülowa w ostatniem powtórzeniu motywu. Brzydka omyłka jest w wydaniu Bülowa: najniższa nuta w siedmnastym takcie od końca powinna być *E* a nie *Es*, które tam się znajduje.

Bülow poddaje myśl, ażeby fortepianiści, którzy mają dosyć cierpliwości i zapału ćwiczyli te arpeggia w odwrotnym kierunku, z góry na dół; lub w przeciwnym ruchu poczynając od góry w jednej ręce, a od dołu w drugiej ręce. Taka praca przyczyniłaby się z pewnością do technicznej doskonałości.

Frazowanie w rozmaitych wydaniach jest prawie jednakowe. Tylko Riemann ma swój odrębny sposób.

Różnica zdań wychodzi na jaw w trzech pierwszych basach akordowej grupy w piętnastym takcie od końca. Najniższe nuty

w wydaniach Bülowa i Klindwortha są *B* i dwa *A*, u Riemanna, Kullaka i Mikulego są dwa *B* a jedno *A*. Pierwszy przykład brzmi lepiej, ale sądzimy, że drugi jest poprawny, bo Mikuli tak pisze.

Jednak ten misterny wzlot w błękity, ten nokturn, który powinno się grać przed zachodem słońca, wzbudza zdziwienie u Mendelsohna, oburzenie u Moschelesa, a pogardę u Rellstaba wydawcy *Iris*, który pisał w tym dzienniku w 1834 o etiudach. op. 10: „Ci, co mają powykręcane palce mogą oddać się studyowaniu tych etiud; ale ci co nie mają powykręcanych palców nie powinni ich grać, chyba, że mają chirurga w pobliżu". Mózg ograniczonego krytyka nie był w stanie odczuć wzniosłych piękności tych kompozycyj! W latach, które nadejdą etiudy Chopina będą grane dla ich muzyki, bez oglądania się na ich techniczne problemata. Teraz młody orzeł poczyna patrzeć w słońce, poczyna wznosić się do niebotycznych szczytów. Doszliśmy do ostatniej etiudy z op. 10, do wspaniałej etiudy w *C-moll*. Cztery stronice starczą z tło, na których kompozytor nakreślił za przygnębiającą rozpaczą najbardziej ponure i demoniczne wyrazy swego usposobienia. Nie ma tu osłoniętego bolu, lub tajonego żalu, ale wszystkie te uczucia wybuchają z szaloną namiętnością. Opowiadanie Karasowskiego odnoszące się do genezy tego dzieła musi być prawdziwe. Jest to jeden z najbardziej dramatycznych utworów w fortepianowej literaturze. O wznio-

słych konturach pełen dumy, siły i polotu dźwięczy ciągłą przerażającą boleścią od pierwszego przeraźliwego dysonansu do potężnego akordowego zakończenia. To zakończenie uderza niby elementarna klęska. Kullak nazywa tę etiudę „brawurową etiudą najwznioślejszego gatunku dla lewej ręki“. Chopin skomponował ją w Stutgardzie wkrótce po odebraniu wiadomości o zajęciu Warszawy przez Rossyan, 8. września 1831.

Niecks uważa ją za „wspaniale wielką“, a Bülow powiedział: „Ta *C-moll* etiuda musi być uważaną za skończone dzieło sztuki nawet w wyższym stopniu, aniżeli etiuda *Cis-moll*“.

Bülow palcuje pierwszy pasaż w lewej ręce w bardzo racyonalny sposób; Klindworth różni się na początku trzecim palcem, zamiast drugim, podczas kiedy Riemann używa grupę: drugi, pierwszy, trzeci, a potem piąty palec na *D*. — wedle upodobania! Kullak jest więcej normalny, zaczynając z trzecim.

Mikuli daje wiązany łuk na trzy pierwsze oktawy — tak samo Kullak — Bülow tylko na dwie ostatnie, co brzmi nieco odmienniej. Klindworth pisze tak samo jak Mikuli. Ciężkie dynamiczne akcenta, użyte przez Riemanna, są zrozumiałe. Oznaczają żywotną ważność frazy na początku. Nie używa ich przy powtarzaniu, ale w całym utworze jest nadzwyczajna mnogość dynamicznych i agogicznych akcentów, a cała etiuda zdaje się tętnić niesfornym hałasem ja-

kiegoś parku artyleryi. *Gis-moll* oddział z antycypacyami ma frazowanie u wszystkich wystawców, jakiego nie używa się w graniu. Tutaj techniczna figura bierze górę nad znaczeniem frazy i dlatego większa część wirtuozów przenosi akcent na piąty palec, nie zważając na rysunek frazy. Tak być powinno. W Klindworcie jest błąd w piętnastym takcie od końca w basie. Należy czytać *H*, nie *B*. Metronom jest ten sam we wszystkich wydaniach, 160 na ćwierć. Bülow jest, o ile wiem, jedynym wydawcą, który zaprowadza enharmonijną zmianę w tym *Gis-moll* oddziale. Wygląda to gładziej, brzmi tak samo, ale czy jest to Chopin? Zmienia też dla publicznego popisu ostatni bieg unisono w prawdziwy huragan przez dodanie oktaw. Chopin nie potrzebuje takich krzykliwych efektów w tej etiudzie, która posiada i bez takich dodatków najpotężniejsze kontrasty.

Ta etiuda jest pełną wstrząsającego patosu; ale w najbardziej burzliwych ustępach nie opuszcza nigdy kompozytora umysłowa równowaga. Chopin umie wywołać tragiczne mary, a później, gdy chce spycha je w tajemnicze przepaści. Ten utwór ma tylko jednego rywala w etiudach Chopina — Nr. 12. op. 25 w tej samej tonacyi.

II.

Opus 25. dwanaście etiud Fryderyka Chopina są dedykowane hrabinie d'Agoult. Ten zbiór rozpoczyna się znaną etiudą w *As*, znaną do tego stopnia, że nie będę się rozwodził nad nią, powiem tylko, że jest cudownie piękną, ale bywa grywaną za wiele i źle. Nowożytni wydawcy silą się w wynajdywaniu dla niej świeżej akcentacyi. Bülow jest najgorszym grzesznikiem w tym kierunku, bo używa znaków dynamicznych, o których nie śniło się kompozytorowi. Jego wydanie należy mimo to studyować, a gdy się je już pokonało usunąć dla więcej poetycznej interpretacyi. Przy tej etiudzie muszą być użyte pedały. Dalej małe nuty należy, według twierdzenia Bülowa uważać za podwójne trójki — dwa razy po trzy a nie trzy razy po dwa — jak jest oznaczonem w pierwszych dwóch taktach. Klindworth czyni z tej grupy sekstölet. Bülow podaje liczne instrukcye co do palcowania i frazowania, kreśląc ścisłą liczbę trylu

w basie przy końcu. Kullak użył najzręczniejszego palcowania.

Omawiając ten zbiór etiud, i porównując Chopina do przedziwnej gwiazdy widocznej o północy, Robert Schumann napisał co następuje: Miałem to szczęście słyszenia większej części tych etiud granych przez samego Chopina, a grał ich zupełnie „à la Chopin!“. O pierwszej pisze specyalnie: „Wyobraźcie sobie, że eolska arfa posiada wszystkie muzyczne tony, i że ręka artysty miesza je pomiędzy sobą w różnego rodzaju fantastycznych ozdobnikach, jednak w ten sposób, ażeby wszędzie wychodził na wierzch nizki fundamentalny ton i słodki nieprzerwany śpiew w najwyższym głosie, a utworzycie sobie prawdziwe wyobrażenie o jego grze. Ale byłoby to błędem, gdyby ktoś sądził, że Chopin grał każdą z tych małych nut wyraźnie. Było to raczej lekkie kołysanie *As-dur* akordu, gdzieniegdzie wychodzącego na wierzch za pomocą pedału. Po przez wszystkie harmonie dźwięczała w wysokich tonach przedziwna melodya, a tylko raz we środku utworu obok głównego śpiewu, głos tenorowy wzniósł się po nad akordy. Po wysłuchaniu tej etiudy miało się uczucie jak gdyby się widziało we śnie cudowne zjawisko, którego w półprzebudzeniu chciałoby się przywołać do pamięci.“

„A potem grał drugą z tego zbioru w *F-moll*, w której jego indywidualność wychodzi na jaw w najwyraźniejszy sposób. Ile wdzięku i marzenia jest w tej etiudzie!

Jest słodką, jak śpiew usypiającego dziecka. Nie można było znaleźć śliczniejszego porównania, bo jest to rzeczywiście słodkie, ciche nucenie, jakie wydają niekiedy dziecinne usteczka.

Tę etiudę musiał grać Chopin przed Henryką Voigt w Lipsku, 12 września 1836. Napisała ona w swoim dzienniku: Wstrzymywałam oddech słuchając jego fantastycznej gry. Z jaką zadziwiającą swobodą płyną jego aksamitne palce, powiedziałabym prawie latają po klawiszach.

Oczarował mnie — w sposób jakiego dotąd nie doznawałam nigdy. Byłam zachwyconą jego miłem, naturalnem zachowaniem i cudowną grą". Bülow sądzi, że interpretacya tej muzyki powinna się obyć bez sentymentalizmu i prawie bez cieniowania — należy ją wykonać jasno, delikatnie i w sposób marzycielski.

„Idealne pianissimo i zupełnie bez akcentowania, namiętności lub „rubata". Prawdopodobnie Chopin grał ją w ten sposób. Co się tyczy rytmicznej trudności, połączenie dwóch przeciwnych rytmów, Bülow podaje doskonałą metodę, a Kullak poświęca część stronicy przykładom, jak prawą rękę, potem lewą, a ostatecznie obie razem należy traktować. Kullak pisze dalej: „Można też wedle upodobania schronić się w myśli, w cichy, zielony, gęsty las, i słuchać tajemniczy szum i szept liści. Bo i czegoż nie potrafi żywa wyobraźnia wysnuć z tej etiudy! Ale jednej rzeczy należy się trzymać stale, że tę *F-moll*

etiudę należy grać tym Chopinowskiem szeptem, o którym Mendelssohn, twierdził, że nie istnieje dla niego nic bardziej „czarującego".

Ta etiuda zawiera dużo powabu, a każdy takt dzierży małe harmonijne królestwo. Jest tak urodna, że nawet Brahmsa podwójne nuty lub dodane oktawy nie potrafią przyćmić jej poetycznego kwilenia. Miejscami jest jej rysunek tak delikatny, że przypomina fantastyczne rzeźby utkane podczas mrozu na szybach okna. Wszyscy wydawcy wyjąwszy jednego piszą cztery związane ćwierciowe triole w jednym takcie — prawa ręka. Tylko Riemann ma swoje własne pomysły co do palcowania i frazowania

Jana Kleczyńskiego zajmująca broszura „Dzieła Fryderyka Chopina i ich właściwa interpretacya", składa się z trzech odczytów, które Kleczyński miał w Warszawie. Są tam praktyczne uwagi o użyciu pedałów u Chopina. Kleczyński pisze także o etiudzie *F-moll* i o tem, jak pięknie grali ją Rubinstein i Essipoff przy końcu — z efektem echa na poczwórnem *C*, wziętem z pedałem. Pedały stanowią pół wygranej w muzyce Chopina. Nie można grać Chopina zanadto pięknie. Realistyczne traktowanie rozprasza jego wymarzone pałace, burzy, jego powietrzną architekturę. Można go grać z zapałem, z siłą, ale nigdy szorstko. Sprzeciwiam się też przesadnemu sentymentalizmowi w który go ubierają prawie wszyscy pianiści. „Chopin jest to westchnienie z przymieszką

przedziwnego czaru“ — napisał ktoś, a właśnie ta uwaga stworzyła fałszywe pojęcie u wykonawców. Ale jeżeli zbytek w uczuciu jest nagannym, tak samo szkodliwem jest „zdrowe“ pojęcie jego dzieł przez pianistów posiadających więcej siły muszkularnej niż mózgowej. Prawdziwy wykonawca dzieł Chopina rodzi się, i nie może być produktem żadnych szkół.

Schumann uważa trzecią etiudę w *F* mniej nową w układzie, chociaż tutaj mistrz okazuje zadziwiające zdolności w brawurowych rzeczach. Schumann mówi dalej: „Wszystkie etiudy przedstawiają świetne wzory, śmiałej, twórczej siły, są to prawdziwe poetyczne utwory, chociaż nie bez pewnych drobnych usterek w szczegółach, ale w całości uderzające i potężne. Jednak jeżeli mam wypowiedzieć wszystko co czuję, muszę wyznać, że jego wcześniejszy zbiór zdaje mi się być cenniejszym. Nie myślę przez to uwłaczać jego kompozytorskiej wenie, bo te świeżo wydane etiudy były pisane prawie w tym samym czasie jak pierwszy zeszyt etiud. Tylko dwie skomponował Chopin ostatniemi czasy — pierwszą w *As* i ostatnią, wspaniałą w C-moll, a w obydwóch rozwija wielkie mistrzowstwo“. „Niech mi będzie wolno nie zgodzić się z Schumannem, bo op. 25 zawiera co najmniej dwie największe etiudy Chopina — *A-moll* i *C-moll*. Najważniejszym punktem zacytowanego ustępu jest potwierdzenie faktu, że Chopin komponował te etiudy w jednym czasie. To objaśnia niejeden psychologiczny szczegół. Chopin cierpiał wiele z powodu nieszczęśliwej miłości, zanim przybył do Paryża. Styl miał już wtedy zupełnie uformowany. Kullak nazywa etiudę w *F* dowcipnem małem *capriccio*, którego jądro polega na jednoczesnem użyciu czterych odmiennych drobnych rytmów, tworzących jedną figurę, która powtarza się bez przerwy do końca. Jednak w tych powtarzaniach zmiany akcentu, świeże modulacye i dowcipne antytezy ożywiają i czynią zajmującą tę kompozycyę. Chopin odrywa barwny listek od tego tematycznego kwiatu i pokazuje wewnętrzną przemianę jego subtelnego rozwoju. Cztery różne głosy mieści w sobie tło utworu. Trzeci głos z dołu jest głównym, a po nim idzie pierwszy z dołu, ponieważ oznaczają melodyjną i harmonijną zawartość. Co się tyczy frazowania i palcowania, uważam Riemanna wydanie za najbardziej zadowalniające. Myśl przewodnia jest tam jasno wytknięta. Najlepszem jest staranne akcentowanie i to w miejscach nie znaczonych wcale w innych wydaniach, które studyowałem.

Co za wdzięk, lekkość i słodycz mieści w sobie to *capriccio!* Jego latające figury naśladują lot kolibra. Odnosi się wrażenie, że jesteśmy na otwartem polu, słońce świeci na niebie, wszystko dokoła oddycha wesołością, zadowoleniem i iluzyą szczęścia. Nawet, gdzie ton się zaciemnia i atmosfera staje się chłodniejszą i więcej ponurą w części *H-dur* nie ma prawdziwego smętnego nastroju.

Koniec, który powinien „zamierać“ stopniowo wedle Kullaka, ma różnorodne palcowanie. Kullak daje bardzo trudne palcowanie dla pierwszej grupy, czwarty palec w obydwóch rękach. Jest to użyteczne dla nauki, ale dla popisu trzeci palec jest pewniejszy. Bülow radzi pianiście, żeby trzymał „górną część ciała jak najspokojniej, bo każdy szybszy ruch zniszczył by cel etiudy, którym jest osiągnięcie swobodnego przegubu“. Podaje także odmienne frazowanie w takcie siedemnastym i zakazuje ostry, kończasty sposób grania sforzato w ostatniem powtórzeniu tematu. Kullak jest hojny w udzielaniu dobrych rad i sądzi, że uderzenie powinno być lekkie, a ręka suwana, zaś w *H-dur* części „ogniste, dobitne akcentowanie niższych tonów“. Kapryśna, fantastyczna i wdzięczna ta etiuda przedstawia Chopina w dobrym humorze, co się rzadko zdarza. Schumann mówi o niej, że — ta etiuda powinna być wykonaną z „uprzejmą brawurą“.

Do czwartej etiudy w *A-moll* możemy mało co dodać do słów Kullaka, który pisze:

„W ogólnem pojęciu jest prawie każdy utwór muzyczny etiudą. W ściślejszem znaczeniu jednak żądamy od etiudy, żeby miała pewien specyalny cel na uwadze, sztukę ułatwienia w czemkolwiek, i żeby prowadziła do zwyciężenia jakieś osobliwszej trudności, czy to technicznej, rytmicznej, lub deklamacyjnej. (Roberta Schumanna „Zbiorowe Pisma 201“). Etiuda *A-moll* jest mniej zajmująca z technicznego, jak rytmicznego punktu widzenia. Podczas kiedy na mocne części taktu (1, 3, 5 i 7 ósemka) są tylko pojedyńcze tony (w basie), które są do pewnego punktu „swobodne, obojętne i wolne od wszelkich dodatków“ słabe części taktu (2, 4, 6 i 8 ósemka) są obciążone akordami, z których większa część, oprócz tego posiada akcenty przeciwne do regularnych uderzeń taktu. Dalej, łączy się z tymi akordami, lub można powiedzieć wyłania się z nich, kantylena w górnym głosie, która okazuje się w synkopowej formie w przeciwieństwie do mocnych części basu. Ta kantylena poczyna się na słabej części taktu i tworzy liczne opóźnienia.

Wszystkie te rzeczy w połączeniu nadają tej kompozycyi osobliwszy koloryt i czynią z niej mały charakterystyczny utwór, który możnaby nazwać „Inquietude“. Co się tyczy technicznej strony, dwie rzeczy należy studyować: *staccato* akordów i wykonanie kantileny. Akordy należy brać więcej naciskaniem, niż uderzeniem. Palce muszą opierać się bardzo lekko na klawiszach a potem wznieść się do góry w bardzo elastyczny sposób. Ten ruch ręki do góry musi być bardzo lekki. Wszystko należy wykonać z największą precyzyą, a nie powierzchownie. Gdzie przejawia się kantylena, tam każdy ton melodyjny musi brzmieć oddzielnie od tonów akompaniamentu. Tutaj palce, które wydobywają tony melodyi, muszą naciskać klawisze ze specyalną siłą, a ręka powinna zwrócić się lekko na prawo (ukośne uderzenie). Porównajmy z tą etiudą introdukcyę do „Capriccia“

w *H-moll* z orkiestrą Mendelssohna! Wyjąwszy kilku miejsc gdzie jest *rallentando*, należy grać tę etiudę ściśle w takcie.

Przekładam wydanie Klindwortha tej dosyć ponurej i nerwowej kompozycyi, która obok etiudy technicznej zawiera także lekko patologiczny charakter. Jednak mimo dusznych synkopów i skąpych wynurzeń uczuciowych, posiada *A-moll* etiuda potężne zajmujące ustępy. Riemanna frazowanie chociaż bardzo staranne, nie daje więcej objaśnień, niż wydanie Klindwortha. Bülow powiada, że bas należy silnie markować wszędzie — nawet tam, gdzie jest piano. Stefan Heller zauważył, że ta etiuda przypomina mu pierwszy takt z Kyrie — raczej „Requiem Aeternam“ z „Requiem“ Mozarta.

Piąta etiuda *E-moll* jest rzadziej grana w koncertowej sali, aniżeli którakolwiek inna z jej towarzyszek. Nie przypominam sobie, żebym ją słyszał od czasu, gdy Annetta Essipow grała ją na tym słynnym koncercie, na którym wykonała dwadzieścia siedm etiud Chopina. Jest to jednak piękny fortepianowy utwor, bogaty w ozdobniki i ogólne dekoracyjne efekta w środkowej części. Być może, że kapryśny i mniej wdzięczny charakter początkowej części odstraszył pianistów od wprowadzenia go do koncertowej sali. Jest nadzwyczaj efektowny i trudny, szczególnie wtedy, gdy się go gra tymi palcami, jakie Bülow podaje. Niecks cytuje Stefana Hellera zamiłowanie do tej etiudy.

W *Gazecie muzycznej* z 24 lutego 1839 r. Heller pisał o etiudach Chopina, op. 25:

„Co do mnie, szukam w tym zbiorze poezyi — jest to jedyny tytuł stosowny dla dzieł Chopina — kilka ulubionych utworów, które chciałbym zatrzymać w mojej pamięci. Kto potrafi zapamiętać wszystko? Dla tej przyczyny zanotowałem w moim notesie osobno numera cztery, pięć i siedm z tych poematów. Z tych dwunastu prześlicznych etiud — każda z nich ma swój specyalny urok — te trzy numera lubię najlepiej.“

Środkowa część tej *E-moll* etiudy przypomina Thalberga. Bülow przestrzega ucznia, żeby nie akcentował pierwszej nuty drugim palcem — prawej ręki — ponieważ ta nuta nie stanowi części melodyi, tylko jest przejściową mało znaczącą nutą. Odnosi się to do melodyi w *E*. Znalazłem jedną ważną różnicę w wydaniu Klindwortha. Skok w lewej ręce — pierwsza waryacya tematu, dziesiąty takt od początku — poprzedza apodżjatura, *E* zwykłe. Ta apodżjatura skacze do *Fis*, zamiast do *G*, jak jest u Mikulego, Kullaka i Riemanna. Bülow używa *Fis*, ale bez nony z dołu.

Kullak pisze, że oznaczenie taktu na 184 nie znachodzi się u starszych metronomach. Nie jest to za prędkie tempo dla tego capriccia z jego wdzięcznemi i pomysłowemi rytmicznemi przeobrażeniami. Co się tyczy wykonania 130go taktu, Bülow powiada: Acciacatura powinna być wziętą jednocześnie z innemi głosami w tym takcie, jakoteż w

następnych taktach. Kullak kończy swoje uwagi w ten sposób:

Pomimo drobnych zmian motywu, który tworzy treść myśli, melodya jest jasno wytknięta. Obok tych drobnych metamorfoz, rozwija się bogate rytmiczne życie, które pianista musi wydobyć na wierzch z wielką precyzyą. Jeśli po nad to posiada delikatne uczucie dla wdzięcznych i kokieteryjnych rzeczy, będzie wiedział, w jaki sposób podnieść jeszcze subtelny urok głównej części, która przypomina etiudę op. 25. nr. 3.

Druga część zaczyna się w *Dur*. Treścią jej jest sliczna, szeroka melodya, która, jeżeli jest pojęta i oddana z uczuciem, zapisze się głęboko w serce słuchacza. W akompaniamencie położonym w prawej ręce znajdują się akordowe arpedżie w triolach, później w szesnastkach, spokojnie wznoszące się i opadające i ogarniające melodyę niby obłokiem. Należy je grać prawie bez żadnego akcentowania.

Ludwik Ehlert pisał o sławnej etiudzie *Gis-moll* op. 25 nr. 6: „Chopin zmienia każde ćwiczenie w dzieło sztuki tak, że studyując je, wyobrażamy sobie raczej, że jesteśmy na Parnasie niż na lekcyi. Uwalnia każdą techniczną figurę od pozoru mechanicznego ćwiczenia, wcielając w nią piękną myśl". I rzeczywiście nie istnieje w fortepianowej literaturze godniejszy przykład muzycznej treści połączony z technicznym celem. Środki usprawiedliwiają cel, a środki użyte przez kompozytora są piękne, nie ma innego sło-

wa do określenia stylu i architektoniki tej szlachetnej etiudy. Jednak ta etiuda bywa rzadko grywaną publicznie z powodu jej trudności. Wraz z Tokatą Schumanna *Gis-moll* etiuda stoi u wejścia do misternego kraju podwójnych nut. Obydwie kompozycye mają wspólnego przodka w Tokacie Czernego i obydwie są pokrewne Balakczewa „Islamey". Przeglądając wszystkie etiudy o podwójnych tonach na ten instrument wydaje się prawdziwym cudem co Chopin uczynił z takim jałowym przedmiotem. Ta etiuda jest najpierw muzyką, a potem technicznem zagadnieniem.

Tę etiudę należy grać niby powiew wiatru, lub, jak Kullak powiada: „Wyjąwszy kilka deklamacyjnych miejsc i akcentów należy tę etiudę prawie wszędzie grać tym właściwym Chopinowskim szeptem. Prawa ręka musi wykonywać tercye, szczególniej dyatonicznych i chromatycznych gam z taką równością, ażeby w chwili podkładania lub przekładania palców nie był widocznym żaden ruch wykrętny ręki. Na lewą rękę należy również zwrócić baczną uwagę i studyować jej partyę z osobna. Akordowe pasaże i inne muszą być wykonane dyskretnie i legatissimo. Nuty o dwukońcowych kreskach należy odznaczyć od nut jednokreskowych za pomocą silniejszego akcentowania. ponieważ te nuty mają połączenie melodyjne pomiędzy sobą. Bülow nazywa siódmą etiudę *Cis-moll* nokturnem-duetem dla wionczeli i fletu. Ta muzyczna powaga wyrówny-

wa zręcznie niejednostajne rytmiczne różnice w obydwóch rękach i powiada słusznie, że ten utwor nie posiada żadnego wyraźnego technicznego celu. Ta etiuda bywa najwięcej sławiona od wszystkich innych. Jednak trudno mi nie zgodzić się z Niecksem, który pisze o niej: „Duet pomiędzy Nim a Nią, z których On okazuje więcej gadatliwości i czułości niż Ona, jest bardzo słodki, ale, być może, także do pewnego stopnia nużący, monotonny jak takie *tête-a-tête* są naturalnie dla trzeciej osoby.“ Dla współczesnych Chopina ta etiuda stanowiła jedno z największych jego dzieł. Heller napisał o niej: „Ten utwor mieści w sobie najsłodszy smutek, godne zazdrości męczarnie, a jeżeli grając go człowiek odczuwa bezwiednie smętne i melancholijne myśli, jest to usposobienie duszy, które przekładam nad wszelkie inne. Ach jak lubię te posępne i tajemnicze marzenia, a Chopin jest bogiem stwarzającym je.“ W tej etiudzie widzi Kleczyński smutek pochodzący ze zmęczenia się życiem i cytuje słowa Orłowskiego, przyjaciela Chopina, „Jest w niej żal i tęsknota za ojczyzną“. Willeby nazywa tę etiudę najpiękniejszą ze wszystkich innych. Mnie wydaje się chorobliwą i elegijną. Jest w niej tęsknota do kraju chorej, rozdartej duszy, a zawiera w połączeniu wszystkie mniej chwalebne i najznakomitsze przymioty mistrza. Być może, że słyszeliśmy jej słodką, o wzniosłych aspiracyach melodyę za często. Interpretacya tej etiudy jest rzeczą smaku.

Kullak pisze o tym utworze:

W całej etiudzie przeważa charakter elegijny. Kompozytor maluje z psychologiczną wiernością fragment z życia głęboko zasmuconej duszy. Mówi o złamanem sercu, napełnionem goryczą, głosi jego boleść słowami żalu i rozpaczy, które trudno inaczej pojąć. Serce straciło — nie coś, ale wszystko. Jednak te tony nie wyrażają zawsze cichej melancholijnej rezygnacyi. Bardziej namiętne uczucia budzą się, a cichy żal zmienia się w gorżką skargę przeciw okrutnemu losowi. Nieszczęśliwa dusza, nękana boleścią szuka walki i próbuje siłą woli skruszyć kajdany cierpienia lub przynajmniej złagodzić je przez rozpamiętywanie nad szczęśliwą przeszłością. Ale nadarmo! Bo serce nie straciło czegoś — ale straciło wszystko. Muzykalny poemat dzieli się na trzy części, z których ostatnia część jest wypracowanem powtórzeniem pierwszej z krótkim końcowym dodatkiem. Cały utwór jest pieśnią lub jeszcze lepiej aryą, w której dwa główne głosy należy wydobyć na wierzch; górny głos jest naśladowaniem ludzkiego głosu, kiedy dolny głos musi mieć wszędzie charakter wiolonczeli. Jest rzeczą powszechnie znaną, że Chopin lubił bardzo wiolonczelę i że w fortepianowych kompozycyach imitował styl pasażów właściwy temu instrumentowi. Obydwa głosy odpowiadają sobie uzupełniając się i naśladując wzajemnie. Pomiędzy niemi istnieje jeszcze trzeci element: jednostajny akompaniament ósemkami, nie mający in-

nego znaczenia nad wypełnienie harmonii. Ten trzeci element należy traktować zupełnie podrzędnie. Mała jednogłosowa introdukcya w stylu recytatowym, która poprzedza aryę, przypomina bardzo początek ballady *G-moll* op. 23.

Desdur etiudę Nr. 8 nazywa Bülow najpożyteczniejszem ćwiczeniem w całej etiudowej literaturze. Rzeczywiście można by ją nazwać *l'indispensable du pianiste*, jeśli by to wyrażenie, wskutek nadużycia nie straciło na wartości. Jako lekarstwo przeciw sztywności w palcach i jako przygotowanie przed publicznym występem powinien grać sześć razy całą etiudę nawet najbieglejszy pianista. Tylko sześć razy! Osobne ćwiczenie lewej ręki poleca się. Kullak znajduje tę etiudę „dziwnie pięknie brzmiącą ale pozbawioną głębokiej treści". Jest to wyborna etiuda dla wprawy w podwójnych sekstach. Zawiera znamienny ustęp po sobie następujących kwint, który nie daje spokoju muzycznym teoretykom. Riemann starał się podać nowy komentarz do tego. Etiuda Nr. 9, zwana „Motylem" jest w *Gesdur*. Bülow transponuje ją enharmonijnie do *Fisdur*, unikając tym sposobem wiele podwójnych bemolów. Ta zmiana nie zasługuje na pochwałę. Bülow nie posiada wielkiego mniemania o tym utworze, stawiając go na równi z kompozycyami w guście Karola Mayera. To jest niesprawiedliwie; etiuda dziewiąta nie jest głęboką, ale jest wdzięczną i pełną życia. Ostatnimi czasy stała się polem do popisu dla fortepianowych

atletów. Prawie wszyscy nowożytni wirtuozi rozrywają w kawałki skrzydełka tego wesolutkiego motylka. Rozgniatają go, depczą po nim, a dodając zniewagę do okrucieństwa, kończą go trzema akordami, wznosząc się o oktawę każdym razem i nadając w ten sposób konwencyonalny charakter zakończeniu — właśnie to czego kompozytor unikał. Pozwalają sobie także na przekręcanie ważniejszych fraz.

Oznaczenie metronomu jest prawie jednakowe we wszystkich wydaniach.

Azyatycka dzikość przenika, wedle Bülowa *H-moll* etiudę op. 25, Nr. 10, chociaż Willeby uważa ją tylko za zwykłą etiudę w oktawach „dla lewej ręki". Bülow porównuje ją w dalszym ciągu, z powodu jej monofonicznego charakteru do chóru derwiszów z Beethovena „Ruiny z Aten". Niecks powiada, że jest to „prawdziwy sejm dyabelski, gdzie chwilami odzywają się łagodniejsze dźwięki, ale ostatecznie piekło bierze górę". Ta etiuda wydaje się Kullakowi „do pewnego stopnia wyszukana i wymuszona co do pomysłu i nie rozgrzewa słuchacza, chociaż posiada przy końcu namiętne ustępy". Bülowa wydanie posiada najwięcej zalet. Klindworth wzmacnia pierwszą i siódmą ósemkę piątego taktu od końca, dodając harmonię w lewej ręce. Ta etiuda jest ważną pod względem technicznym; ponieważ wielu pianistów nie umie jej grać, nie zmniejsza to jej muzykalnej wartości, a co do mnie stawiam ją prawie w jednym rzędzie z osta-

tniemi dwiema etiudami tego zbioru. Początek jest złowieszczy i staje się szybko szalonym wirem tonów. Chopin nie napisał nigdy piękniejszej melodyi nad tą w *H-dur* — średnia część etiudy — można ją tylko porównać do melodyi w *H-moll Scherzu* będącej w tym samym tonie, kiedy powrót do pierwszego motywu jest traktowany tak wykwintnie jak w *Es-moll Scherzo* z op. 35. Ta etiuda *H-moll* wzbudza głęboko podziw u słuchacza gwałtownem tempem i przyspieszonym końcem. Melodya w oktawach ma smętną barwę, jest to słodka, tkliwa muzyka, a po nad nią wznosi się cichy piękny wieczór wczesnej jesieni.

A teraz następuje „Zimowy wiatr“ — etiuda w *A-moll* op. 25 Nr. 11. Tutaj nawet Bülow jest pełny zapału:

„Należy wspomnieć jako osobliwszą zaletę tej najdłuższej i w każdym kierunku najwspanialszej etiudy Chopina, że mimo największej siły tonu jaką zawiera, nie ma w niej żadnych orkiestralnych efektów, a jest tylko muzyka fortepianowa w najściślejszem znaczeniu tego słowa. Chopinowi należy się zasługa ustalenia wyraźnej granicy między fortepianową i orkiestrową muzyką, której inni kompozytorowie romantycznej szkoły, szczególniej Robert Schumann, nie uznawali ze szkodą i ujmą obydwóch rodzajów muzyki.

Kullak unosi się także nad tą etiudą:

Jedna z najwspanialszych i najbardziej pomysłowych etiud Chopina i pokrewny utwór

etiudy dwunastej op. 10, którą być może nawet przewyższa. Jest to brawurowa etiuda najwznioślejszego gatunku; a jej główny powab stanowią śmiałe i oryginalne pasaże, których wznoszące się i opadające fale, pełne niepokoju zalewają całą klawiaturę; ponętne są też jej harmonijne i modulacyjne odcienia; pięknym jest wreszcie drobny, przedziwnie obmyślany motyw, wijący się niby „czerwona nitka“ wśród tych błyszczących i świecących tonowych fal i który niejako wstrzymuje je od zbytecznego rozproszenia się. Ten drobny temat, ściśle mówiąc tylko jedna fraza, składająca się z dwóch taktów, służy za motyw całej etiudzie, występując pierwszym razem jednogłosowo, a bezpośrednio potem czterogłosowo. Powolne tempo *(Lento)* wskazuje ważne znaczenie tych czterech wstępnych taktów. Ci co zastanowili się dokładnie nad tem i zgadzają się z tem, co dotąd powiedzieliśmy, nie mogą mieć żadnej wątpliwości, co do właściwego artystycznego wykonania tego utworu. Ażeby odegrać pasaże w oznaczonem szybkiem tempie, trzeba posiadać skończoną technikę. Wielka swoboda, lekkość uderzenia, równość, siła i wytrzymałść w biegach *forte*, obok najprzeźroczystszej wyrazistości w *piano* i *pianissimo* — to wszystko musi pianista posiadać już w zupełności, ażeby poświęcić całą uwagę, poetycznej treści kompozycyi, szczególniej należytemu oddaniu podobnych do marszu rytmów, które mają swoją osobną charakterystykę, występując raz spokojnie i oględnie, to znowu zuchwale i wy-

zywająco. Marszowy rytm wymaga naturalnie żeby go grać ściśle w takcie. Ta etiuda jest wspaniała, a co więcej, jest piękną muzyką.

W piętnastym takcie Bülow pisze zwykłe *H* drugą nutę ostatniej grupy, chociaż inni wydawcy, z wyjątkiem Klindwortha dają *B*. Tutaj Bülow ma racyę. *B* jest drukarskim błędem. Ta sama powaga poleca powolne ćwiczenie *staccata* z zamkniętem wiekiem fortepianu. Wtedy zgiełk tonów nie rozerwie uwagi pianisty i nie osłabi jego krytycznej zdolności. Każdy wydawca ma swój sposób frazowania początkowych sekst. Mikulego frazowanie jest normalne. Klindworth palcuje pierwszy bieg zręczniej niż Mikuli, ale frazuje tak samo, opuszczając sekstowe odznaki. Kullak zatrzymuje je, Bülow używa innego frazowania. Riemann idzie za jego przykładem, ale kładzie odmienne akcenta.

Ta etiuda zawiera największy zarys i rozkład dzieła, jakie kiedykolwiek Chopin napisał — bo przewodnia myśl i jej traktowanie obejmują obszerniejszy widnokrąg, aniżeli jakakolwiek myśl, zawarta w obydwóch koncertach. Koncerta są tylko miniaturami, cennemi miniaturami w każdym razie, złączone pomiędzy sobą i napisane z wytwornym kunsztem; w żadnym innem dziele nie nie ma też tej burzliwej powodzi tonów, co w tej etiudzie, naśladującej gwałtowne podmuchy zimowych wichrów. Ach, jak w obec Chopina wydają się nędznemi ci nowożytni kompozytorowie, którzy nakreślają ogromny dekoracyjny rysunek, a później nie mają go

czem zapełnić! Chopin nigdy nie obniża wartości tematu, strojąc go jeszcze zawsze w urocze niespodzianki. Koniec też jest godny uwagi dla występujących w nim gam. Chopin używa bardzo rzadko gamowych figur w swoich etiudach. Od Hummla do Thalberga i Herza klawiatura lśniła się od błyskotliwych gam. Chopinowi musiały obrzydnąć gamy, jak obrzydł mu sposób pisania melodyi w lewej ręce z arpedżiowym akompaniamentem w prawej, *à la* Thalberg. Używano w ogóle w kompozycyach za wiele gam, dla tego Chopin był oszczędnym w tym kierunku. W pierwszej *Cis-moll* etudzie op. 10, jest bieg gamowy dla lewej ręki w kodzie. W siódmej etiudzie tej samej tonacyi op. 25, jest tych biegów więcej. Druga etiuda op. 10 w *A-moll* jest chromatyczną gamową etiudą; ale nie ma więcej przykładów tej formy u Chopina, aż dopiero potężny gamowy bieg przy końcu tej *A-moll* etiudy.

Potrzeba nadzwyczajnej siły i wytrzymałości, by odegrać to dzieło, oprócz tego wiele namiętnego uczucia i nie mało poetycznej weny. Jest to namiętna muzyka, przedstawiająca burzę, która jednak miejscami porusza się z procesyonalną okazałością. Małoduszni ludzie, chociażby posiadali jak najbieglejsze palce, powinni jej unikać.

Główną techniczną trudnością jest zręczne użycie pierwszego palca. Kullak dodał waryacyę przy końcu tej etiudy do koncertowego występu. Oznaczenie metronomu jest sześćdziesiąt dziewięć na pół taktu.

Kullak uważa dwunastą i ostatnią etiudę z op. 25 w *C-moll* za „wzniosłą, wspaniałą kompozycyę dla ćwiczenia w łamanych akordowych pasażach, która nie potrzebuje żadnego komentarza“. Nie zgadzam się z tym zasłużonym pedagogiem. Powiedzenie Niecksa lepiej trafia do mego przekonania: „W etiudzie Nr. 12 *C-moll* strona uczuciowa nie wznosi się wyżej nad arpedżiowe fale, które ją symbolizują“.

Bülow jest dydaktycznym:

„Potrzebną biegłość dla tej okazałej brawurowej etiudy można tylko otrzymać przy największej czystości tonu, a to znowu przy stopniowem zwiększaniu szybkości. Dlatego jest bardzo korzystnem ćwiczyć ją także piano dla odmiany, bo inaczej siła tonu może łatwo stać się surową, a w gorliwem usiłowaniu realistycznego przedstawienia burzy na fortepianie instrument, jakoteż utwór, mogą ucierpieć. Pedał jest potrzebny, aby nadać etiudzie odpowiedni efekt, a należy go zmieniać przy każdej nowej harmonii, ale powinno się go używać dopiero w ostatnich stadyach nauki, gdy wszelkie trudności są już prawie przezwyciężone“.

Każdy człowiek ma swoje indywidualne upodobania. Moim ulubionym utworem w op. 25 jest *C-moll* etiuda, która podobnie jak prelud w *D-moll*, jest pełną wojowniczych armatnich odgłosów. Willeby jest odmiennego zdania. Na 81 stronicy dzieła o Chopinie odważył się napisać: „Gdyby profesor Niecks użył wyrazu „monotonny“ oma-

wiając Nr. 12 bylibyśmy skłonniejsi do przyjęcia jego zapatrywań o tej etiudzie; bo mimo wielkiej potęgi jaka w niej się objawia, ustawiczna forma arpedżiowych figur robi wrażenie monotonne“. *C-moll* etiuda jest do pewnego stopnia zwrotem do pierwszej etiudy w *C-dur*. Podczas kiedy pomysł w etiudzie *C-moll* jest nieskończenie szlachetniejszy, więcej dramatyczny i uświadomiony, w etiudzie *C-dur* mamy nagą, pierwotną prostotę, elementarną potęgę. Etiuda *C-moll* nie jest monotonna. Nie, po tysiąc razy, nie! Jest chyba monotonną, jak monotonnym jest grzmot, lub morskie bałwany, gdy toczą się i huczą na jakiemś ponurem dzikiem wybrzeżu Chopin staje się Beethowenistą w tej *C-moll* etiudzie pełnej grozy i siły i oddala się od lekkiej muzyki paryskich salonów, jak dalekim był od niej zawsze Beethowen. Ta etiuda jest obmyślaną na orkiestrę i jest prawdziwie bohaterską sztuką na fortepian. Riemann daje półnuty na początku każdego taktu. Wydanie Bülowa, podoba mi się najwięcej. Jego wskazówki są najbardziej dokładne. Podaje także Liszta metodę do studyowania. Jak Liszt musiał grać tę burzliwą etiudę! W obec niej, wszelka krytyka powinna zamilknąć która nie chce przyznać Chopinowi honorowego miejsca pomiędzy największymi twórczymi muzykami. Mamy tutaj przed sobą Chopina muzyka, nie Chopina, kompozytora fortepianowych utworów.

W r. 1840 *Trois Nouvelles Etudes par Frédéric Chopin*, ukazały się w „Méthode des Méthodes pour le piano“, u F. J. Fétis i J. Moschelesa. Było to dziwne towarzystwo dla polskiego kompozytora. Niecks uważa te trzy etiudy za najsłabsze, mimo to powiada, że „są one wcale zajmujące i bezwątpienia bardzo charakterystyczne“.

Te trzy dodatkowe etiudy posiadają w sobie coś, ze zwięzłości i treściwości preludyów. Pierwsza jest mistrzowskim utworem. Jest w *F-moll*, a temat w triolowych ćwierciach walczy z basem składającym się z czwórkowych ósemek . Techniczna trudność polega na czysto rytmicznej naturze, a Kullak stara się dać wskazówki, jak ją przyzwyciężyć. W tej etiudzie treść muzykalna, uczuciowa czaruje nas. Kullak, nazywa ją pokrewnym utworem *F-moll*, etiudy z op. 25. Jest to nieudałe porównanie. Daleko głębszą jest ta nowa etiuda, a chociaż nie okazuje jasno powodu szarpiącego bolu, odgadujemy jednak ukryty w niej tragiczny smutek.

Piękną na odmienny sposób jest *As dur* etiuda, która następuje po *F-moll* etiudzie. Znowu zagadnienie jest techniczne i znowu kompozytor okazuje niewyczerpaną twórczość i zdolność wywołania jednego poetycznego wrażenia ożywiającego piękne kontury tego utworu niby magiczny sen. Ta etiuda jest pełną lubej wesołości i omdlewającej słodyczy. Chopin posiada hypnotyczne zdolności w wyższym stopniu aniżeli jakikolwiek kompozytor tego stulecia, wyjąwszy Ryszarda Wagnera. Gdy już nasyciłeś się do woli tą etiudą, przestudyuj Kullaka i jego „troistość w dwoistości“. Posłuży ci to, a nie zaszkodzi muzyce. We wszystkich wydaniach, wyjąwszy jednego, które przeglądałem, trzecia etiuda w *Des* zaczyna się od *As* jak sławny walec w *Des*. Wyjątkiem jest Klindworth, który zaczyna od *B*, od nuty górnej. Ta etiuda jest pełną słonecznego, dobrego humoru, zawiera wiele dowcipu i zostawia najweselsze wrażenie po jej wykonaniu. Jej technicznym celem jest jednoczesne legato i staccato. Wynikiem zaś jest wyidealizowany walec w tempie allegretto, prawdziwe wcielenie wesołości, utemperowane arystokratyczną rezerwą. Chopin nigdy nie swawoli, ale żartuje dowcipnie i zawsze w bardzo subtelnym guście. Ta etiuda zamyka jego nadzwyczajną pracę w tej formie muzycznej.

Pomiędzy rozmaitemi wydaniami polecam Klindwortha dla codziennego użycia, podczas kiedy częste odnoszenie się do wydań Bülowa, Riemanna i Kullaka okaże się z pewnością korzystne, ciekawe i zajmujące.

Zdaje się, że jeszcze nie ma końca co do nowych wydań Chopina. W 1894 widziałem w manuskrypcie nowe transkrypcye etiud Chopina przez Leopolda Godowskiego. Etiuda *Gis-moll* wyszła pierwsza, a młody pianista grał ją na swoim koncercie. Etiudy Chopina w jego wydaniu nie są podobne do *deran-*

gements Brahmsa, bo są muzykalne, ale nadzwyczaj trudne. Naprzykład *capriccio* zwane *Badinage* nie jest wcale przystępne dla pianisty zwykłych technicznych zdolności. Składa się ono z dwóch etiud. W prawej ręce jest *Ges-dur* etiuda op. 25, Nr. 9, a w lewej etiuda na czarnych klawiszach op. 10, Nr. 5. Obydwie idą z uśmiechem przez świat niby starzy przyjaciele; są bratem i siotrą tonalnie i ciągną za sobą obłok promiennej chwały. Godowski połączył je zręcznie zbliżając się ile możności do ich melodyjnych linij. W niektórych miejscach wzmocnił harmonię i przeniósł figury z etiudy na czarnych klawiszach do prawej ręki. Jest to dzieło znakomitego pianisty. Tę samą etiudę *Ges*, op. 10 Nr. 5, wydał także osobno, a melodyę przeniósł do górnych tonów. Oktawy z motylkowatej etiudy, w innej transkrypcyi podskakują żwawo w lewej ręce, a *C-dur* etiuda op. 10, Nr. 7, „Toccata“ Chopina jest także napisana dla lewej ręki i zdaje się być bardzo praktyczną i wartościową. Godowski okazał w niej wiele smaku i sprytu, szczególniej na trzeciej stronicy. Nie uczynił ujmy pięknej muzykalnej myśli, ale pokazał ją z innego korzystnego punktu widzenia. Op. 10 Nr. 2, napisał na lewą rękę, co mu się chwali. Chopin za mało ćwiczenia dał dla lewej ręki. Transkrypcya rzadko grywanej etiudy op. 25 Nr. 5 jest bardzo pomysłową. Jako studyum w rytmach i podwójnych nutach jest pożądaną. *F-moll* etiuda op. 25 Nr. 2 występuje u Godowskiego także w lewej ręce, gdzie wije się wężykowato i stanowi melodyjną podnietę dla tematu położonego w prawej ręce i będącego własnego pomysłu tego parafrazisty. Ta etiuda ucierpiała najwięcej od wszystkich, bo Brahms w swojej ciężkiej manierze ułożył ją w podwójne seksty, podczas kiedy Izydor Philipp w „Etiudach dla lewej ręki“, ubrał ją w niesforne oktawy. Ażeby już wspomnieć o wszystkiem, ułożył on ją dla lewej ręki *Gis-moll*, *Des-dur* o podwójnych sekstach, *A-moll* — „Winter-Wind“ — etiudy, *B-moll* prelud i ostatnią część Chopina *B-moll* sonaty!

Czy transkrypcye Godowskiego są pożyteczne? Zapewne. Za dziesięć lat — tak szybko postępuje naprzód technika — będą ich używać jako ćwiczenia dla uczniów. Czy traktuje Chopina z godnem uszanowaniem, nie chcę przesądzać. Cóż uszanowanie ma tutaj do rzeczy? Platona rozstrząsają w szkole, a Beethowena uczą w konserwatoryach! A więc po co łamać sobie głowę nad postępowaniem Godowskiego! Zresztą on pisze dla przyszłej generacyi — prawdopodobnie generacyi Rosenthalów. A teraz przebiegłszy pokrótce, pedagogiczną dziedzinę, zastanówmy się jakie dominujące wrażenie wywarły na nas dwadzieścia-siedm etiud Chopina. Czyż nie czujemy prawdziwego uwielbienia, zmieszanego z podziwem w obec takiego bogatego materyału tematycznej i technicznej twórczości? Chopin nie zapomina nigdzie o estetycznej stronie dla czysto mechanicznego celu, a najpoetyczniejsza etiuda jest zarazem wzorowem ćwiczeniem palcowem. Zadziwia-

jące, melodyjne, czarujące, wzniosłe i dramatyczne, etiudy Chopina są świetnymi przykładami tego rodzaju muzycznej formy. W nich odzwierciedla się cały Chopin, wzlatujący pomiędzy gwiazdy, jakoteż światowy Chopin. Kiedy większa część jego muzyki pójdzie drogą jaką idzie wszystko co stwarza ręka ludzka, te etiudy pozostaną i będą przedstawiać dziewiętnaste stulecie, jak Beethoven przedstawia ośmnaste, Bach siedmnaste stulecie w fortepianowej muzyce. Chopin jest klasykiem.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
UNIWERSYTET IM. F. CHOPINA W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

2875
C
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

„ETIUDY“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMACZYŁA Z ANGIELSKIEGO

MARYA FIN

WE LW
Z drukarni Wł. Łozińskiego.
19

